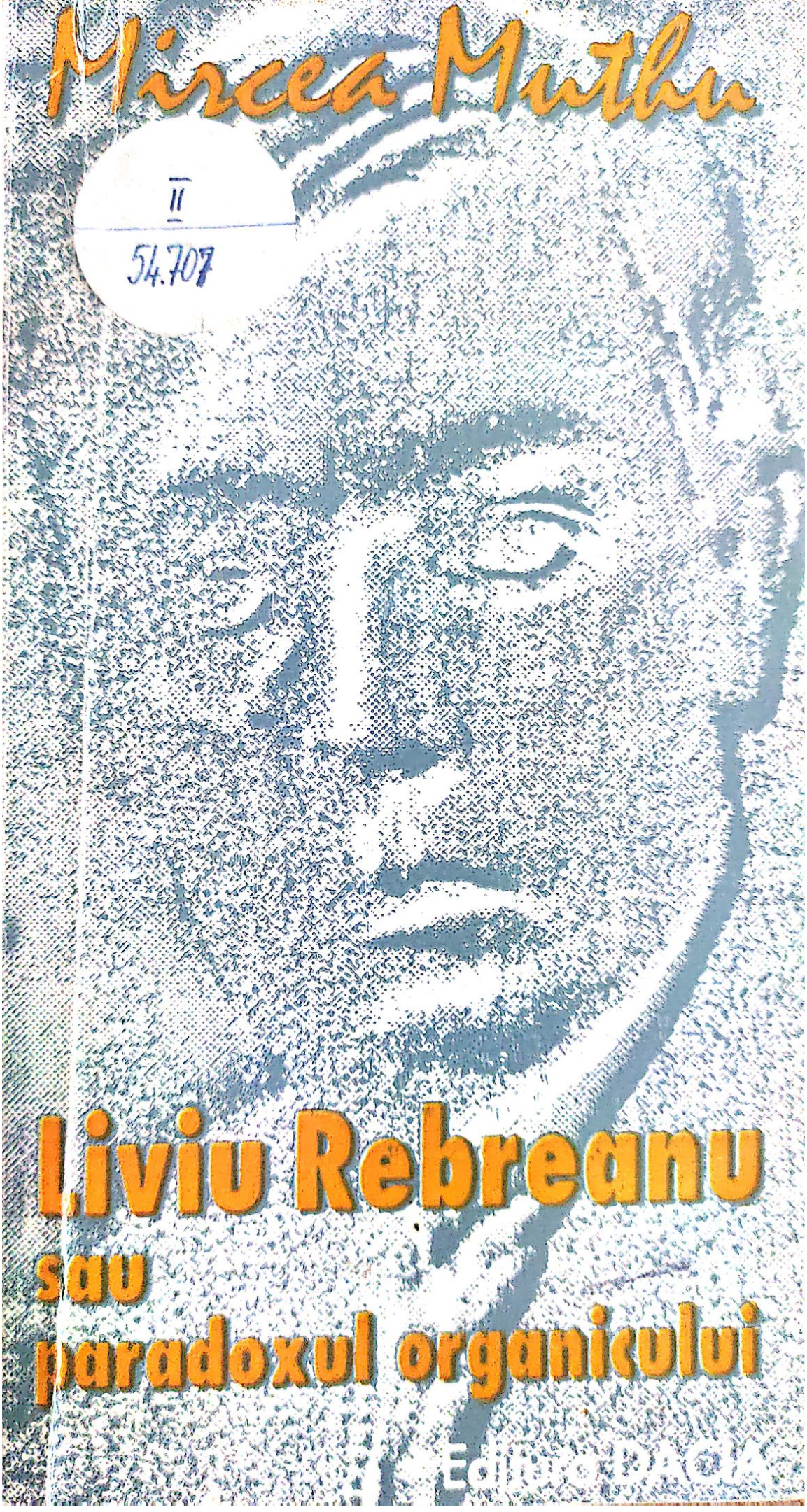
Mircea Muthu

II
54.707



Liviu Rebreanu
sau paradoxul organicului

Editura

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA MUTHU

LIVIU REBREANU SAU PARADOXUL ORGANICULUI

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

623.289

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA, 1993

Scanned with OKEN Scanner

„Romanul dă vieții un tipar care-i cuprinde și dinamismul și fluiditatea"

LIVIU REBREANU

Scanned with OKEN Scanner

PREAMBUL

O puternică senzație de închidere și un sentiment al definitivului ne transmit azi romanele creatorului de fibră balzaciană, atent la mișcările sociale ample sau la traumele interioare ale individului din primele decenii ale veacului nostru. „Viața eternizată prin mișcări sufletești" din Ion sau Răscoala se află, pentru cititorul contemporan, pe un fel de orbită eleată. Este consecința oricărei clasicizări în cazul unei proze ce, alcătuită parcă din lespezi translucide și totuși masive, s-ar părea că lasă prea puțin loc examenului critic. Într-adevăr, comentariile cu adevărat noi sînt puține, critica românească a simțit sporadic și în chip inegal imperativul unei radiografieri înnoite a operei lui Rebreanu considerată în ansamblul său. S-a afirmat, cu îndreptățire, că dacă exegeza n-ar fi fost suplinită de ediția monumentală a lui Niculae Gheran, imaginea lui Rebreanu ar fi destul de săracă. „Dosarele" de creație restituite în fiecare tom al seriei de Opere au adus în prim-plan un Rebreanu ab interioribus, din unghiul poieticii. În același timp, critica, de obicei restrînsă la cutare operă, aproximează fără odihnă imaginea scriitorului „abisal", tentat de metafizică și asta fără să poată ieși din cercul vicios al ipostazelor realismului rebrenian: realism propriu-zis (în sensul fixat de marea literatură din secolul al XIX-lea), „rea-

Scanned with OKEN Scanner

lism al esențelor" (Liviu Rebreanu), așa numitul realism metafizic (I. Simuț), „realism cu transfigurare" (Stancu Ilin) ș.a.

În paginile de față ne-am pus întrebarea în ce măsură Liviu Rebreanu reprezintă, în literatura noastră, o experiență estetică încheiată, desigur, în cu totul alți termeni decît ancheta din 1934, publicată în coloanele revistei Azi sub titlul „Ce rămîne din Liviu Rebreanu?". Interogația noastră e motivată tocmai de locul fixat și perpetuat de manualul școlar într-un orizont al lecturii, ce nu încetează totuși să-și schimbe parametrii certificînd astfel o altă mentalitate receptoare. A căuta, în sensul de mai sus, indicii de actualitate ce argumentează, la meridianul nostru istoric, perenitatea operei înseamnă în fapt depășirea stadiului cu precădere elogiativ în actul de a celebra un mare scriitor. Mai direct spus, am dorit să ne explicăm, pe cale analitică, lipsa dorinței noastre de a relua, de-a lungul timpului, lectura prozei lui Rebreanu. Construindu-și, cu obstinație suspectă pentru cititorul de astăzi, un spațiu cît mai etanșeizat și cu intenție, am spune, auto-protectoare, bănuiam de multă vreme că autorul însuși a trăit o dramă în condițiile pierdutei „totalități" (Hegel) a lumii și în care o anume antropogeografie nu putea fi specificată decît la confluența cu timpul resimțit ca ireversibil. De aceea a renunțat probabil la romanul epopeic Păcală și Tîndală ce ar fi închis arcul de cerc început, în 1920, cu Ion. Breșa produsă în șirul de romane cu Gorila mărturisește despre modernitatea scriitorului malgré lui, nu îndeajuns de accentuată însă ca să se elibereze de tutela creatorului omniscient. Sigur, lecturile sistematice din literatura universală contemporană, însemnătatea acordată celei de-a șaptea arte, cinematograful, sau preferința nativă pentru

Scanned with OKEN Scanner

teatru confirmă un spirit receptiv care, deși nu a renunțat la prerogativa obiectivării în epică, intuia direcția artei moderne. În ansamblu însă, înaintînd cu spatele, — cum am definit tragicul din Ion sau Ciuleandra —, Rebreanu își asumă întoarcerile (reprezentabile în imaginea buclei și nu a „corpului sferoid", cum exegeza acceptase) la o matrice mereu mai fisurată după începutul secolului. Afirmarea sinelui ca „lume complectă și puternic izolată" traduce, la modul întrucîtva compensatoriu, aceeași năzuință de a edifica rotund într-un univers supus fragmentării. Comentariul nostru deduce tocmai această dramă, la început subtextuală și apoi conștientizată, ce mișcă din interior imaginea de sfinx a lui Rebreanu. Din această perspectivă pagina confesivă este complementară celei ficționale, mai mult, mărturisirile redactate sub diferite forme alcătuiesc punctul de convergență dintre teoreticianul sui-generis, scriitorul, animatorul cultural și omul, Rebreanu. Nu întîmplător demersul nostru a fost precedat de editarea, în 1976, a volumului Amalgam, conceput ca un instrument de lucru și cu un sumar modificat în raport cu ediția din 1943. Dincolo de croșetele operate în text de cenzura timpului, e cert că interviurile, conferințele și notațiile jurnaliere adunate în acest volum ne conduceau deja la concluzia că un studiu global despre Rebreanu nu va putea ocoli imaginea teoreticianului, atîta cîtă există. Prezentul eseu schițează un atare profil, utilizînd — cum e firesc — și sugestii extrase din exegeza ultimelor decenii, diseminată în culegeri de autor sau în tomuri colective, cum este acela, remarcabil sub toate aspectele, imprimat la „Dacia" în anul centenarului, Liviu Rebreanu după un veac. Meditația noastră, unitară, le asimilează așteptînd — în același timp — să se confrunte fertil cu ulti-

mul volum al Jurnalului, *cu următoarele tomuri din seria de* Opere *sau cu studiile ce vor încheia trilogiile istorico-literare propuse de Niculae Gheran și Stancu Ilin. Fiindcă, să nu ne amăgim, Liviu Rebreanu continuă să fie o adevărată problemă homerică pentru critica literară românească.*

PARADOXUL ORGANICULUI

Scanned with OKEN Scanner

I

Cu toate că Liviu Rebreanu (1885—1944) nu este un teoretician în sensul consacrat al termenului, protogeneza credo-ului său artistic din *Journal* ori *Spicuiri* mărturisește despre prezența meditației teoretice, în paralel cu elaborarea trudnică a prozei scurte și a primului roman imprimat în 1920 *(Ion)*. Excerptele din Heine, G. Ibrăileanu, Anatole France ori Izabela Sadoveanu ș.a., făcute în perioada 1908—1911, de sistematice acumulări, se găsesc la fundamentul opțiunilor, cristalizărilor și conceptualizărilor ulterioare[1]. Precizările frecvente referitoare la statutul estetic al nuvelei sau la principiul obiectivării în roman, precum și observațiile despre importanța construcției în epică, toate acestea formează — încă de pe acum — adevărați *topoi* într-un sistem teoretic sui-generis. Conferințele, rîndurile de jurnal și o bună parte din interviuri — în esență e mereu reluată explicarea genezei și a structurii principalelor opere — nu validează pe teoreticianul de vocație, în pofida argumentării convingătoare despre necesitatea unității sferice („corp sferoid") a romanului de pildă. Că scriitorul și-a dorit o asemenea ipostază reflexivă este dovedit, în schimb, de insistența periodică a intervențiilor sale, precum și de pledoaria constantă pentru *profesionalizarea* scriitorului, pentru care „scrisul rămîne pro-

fesiunea cea mai nobilă". „Eu n-am altă meserie decît scrisul. Eu nu sînt decît un simplu scriitor", va spune cu umilință dublată de orgoliu în *Cum am scris „Răscoala"*. Or, afirmația *trebuia* sprijinită și teoretic, în sensul de a dovedi și pe această cale, a explicitării, că opera literară „nu e o jucărie agreabilă și nici mai cu seamă o jonglerie de fraze" *(Cred)*. Tonalitatea confesivă prin excelență dar și formulările axiomatizate deja în mai vechile *Caiete* sau în *Jurnalul* ce rotunjește biografia spirituală a creatorului, le înțelegem mai bine dacă ținem seama și de valoarea contextuală a acestor documente complementare. Astfel, Viața (tradusă în relația polivalentă dintre om și pămînt, dintre istorie și „timpul cel mare"), apoi Opera (ce transformă aceste relații în „lumea nouă, născută din subconștientul meu"), în sfîrșit, Teoria (fixînd operei statutul de filosofie *ad concretum*) — toate aceste ipostaze alcătuiesc, la rîndul lor, trinitatea subsumată unei categorii suverane: o r g a n i c u l. Mărturisirea însăși conține, sub formă diseminată, *confesiunea propriu-zisă, elementul de poietică* și *noțiunea de teorie literară*. Coexistența deocamdată a straturilor enunțate (evidentă în amintitele *Caiete*) atestă că tînărul Rebreanu avea sentimentul genuin al totalității lumii. Ca și concept însă *organicul* este multiplu etajat, el are statut de imanență atît în epica exemplară traversată de suflu epopeic, precum și în concepția despre artă a scriitorului ce conturează clasica, balzaciana imagine a creatorului demiurg.

Nivelele organicului se condiționează reciproc într-o dialectică proprie existenței și din studierea căreia prozatorul va extrage „pulsația vieții", convertită apoi în *ritmul epic*. Coborînd, în linie teoretică, din *energeia* postulată de către Aristotel „pulsația vieții"[2] îi impune

lui Rebreanu articularea operei după normele *mimesis*-ului și, extrapolînd, antologica definiție a realismului: „viața eternizată prin mișcări sufletești" *(Cred)*, sau „a vedea viața și lumea în proporțiile eternității" *(Spovedanii)*. O asemenea racordare la *energeia* universală presupune și implică în egală măsură *ontologicul* — de fapt prima fațetă constitutivă organicului. „Toate cărțile mele își au o explicație originară în acea viziune a întregului, a omului care nu trebuie să se despartă de pămînt", declară aforistic Rebreanu într-unul din cele mai consistente interviuri[3]. Vocea obsesivă sau „Glasul pămîntului" se detașează de toate celelalte echivalînd, vom vedea, cu *destinul* și în funcție de care omul — preferat în ipostaza „elementară" de țăran și dotat cu „bunătatea funciară" ce nu elimină totuși violența — se definește. Pămîntul alcătuiește „însăși problema vieții românești". Trilogia de romane plănuită „să cuprindă întreaga problemă a pămîntului" din Transilvania, Vechiul Regat și din Basarabia, urma „să înfățișeze și să simbolizeze pasiunea organică a țăranului român pentru pămînt" *(Mărturisiri)*. Proiectul estetic ilustrează, așadar, organicul din perspectivă ontologică. Aceasta întrucît, subliniază prozatorul, pămîntul e, pentru țăran, nu un „obiect de exploatare, ci o ființă vie, față de care nutrește un sentiment straniu de adorație și de teamă" *(Laudă țăranului român)*. Nu e de mirare deci că în *Țăranii* lui Reymont „limba țăranului polonez a păstrat gustul pămîntului, ca și limba țăranilor noștri" *(Reymont)*. Considerații asemănătoare îl autorizează pe Rebreanu să vorbească despre „țărănismul nostru organic", el „ne predestinează să cultivăm povestirea ca forma cea mai adecvată sufletului românesc" *(Centenarul nuvelei românești)* — observație fină ce merita să fie

dezvoltată într-un studiu aparte. În spiritul amintitului „țărănism" e tratată chestiunea tradiției literare, marcată de același unghi ontologic[4]. Opțiunea pentru „operele ieșite din însuși pămîntul nostru" e concluzia firească, la fel cum tradiția adevărată „e o simplă merinde (sic!-n. ns.) sufletească" (*„Mișcarea literară"*) — idee amplificată metaforic și retoric în interviul acordat lui I. Valerian: „Pot eu, care sînt fiu de plugar, să afirm că nu mai simt nici un pic de miros de brazdă afînată în mine? Arborele își simte rădăcina adînc înfiptă în glie, ca de acolo să-și tragă seva pentru ramurile care urcă în sus". Tot astfel, notează în *Cred:* creația literară „își împlîntă mai adînc rădăcinile în pămînt ca să poată urca mai sus, spre cer. Se uită cu evlavie pioasă înapoi, spre a putea privi mai sigur înainte". *Omul* și *pămîntul* trăiesc, în proză, sub diferite forme de conexiune, primind fără-ndoială „un crez radical antropocentric"[5]. „Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l" *(Ion)*. Obsesia elementarului, a teluricului aglutinează Eros-ul cu Thanatos-ul, mai ales în finalul marilor romane. În raportul dintre pămînt și om cel de-al doilea termen este preferat în ipostaza de *țăran* cu valoare estetică de *prototip*, noțiune ce traduce, în alți termeni, identificarea lui cu însuși poporul român (cf. *Lauda țăranului român*), de unde absolutizarea diferențelor dintre sat și civilizația orașului. Că această hipertrofiere se datorează și unei conjuncturi politice dramatice pentru națiunea noastră, cum observa Mihai Gafița comentînd *Lauda...*, este perfect adevărat[6]. E la fel de adevărat, pe de altă parte, că supralicitarea satului ca rezervor al energiilor naționale este aproape o constantă în meditația diversă ca tematică (de exmeplu în *Literatura și iubirea*), ea datorîndu-se aceluiași

prim nivel — cel *ontologic* — din categoria suverană. În același timp însă omul va fi proiectat și într-o utopie ce dezvăluie cunoscuta apetență pentru *organic*, dimensionat acum la scara cosmică. În *Spovedaniile* sale, atît de elegiace în fond, scriitorul visează la „omul-sinteză, cu posibilități de viață în toate dimensiunile, în toate spațiile, cu posibiltăți de recreare a vieții".

Complementaritatea om-pămînt este regăsibilă, intuitiv, și la nivelul *bios*-ului. De aici probabil preluarea *tale-quale* a cunoscutului principiu din sistemul lui Mihail Dragomirescu, anume că opera literară „este un corp psiho-fizic cu o viață independentă" *(Liviu Rebreanu își povestește viața)*. Definirea, în acest chip, a operei apasă pe unitatea de structură („corp psiho-fizic") a acesteia, exprimabilă analogic[7]. Accepțiunea lui Dragomirescu este asimilată aici de poetica romanului realist, conform căreia opera ființează ca o reeditare specifică și sublimată în cuvînt a *unității* realului. Transferată în ficțiune, realitatea — tocmai prin atributul esențial al organicității sale — modelează literatura după atributele „organismului viu" ce se dezvoltă apoi în virtutea unor legi caracteristice. De la formula „evoluția literaturii urmează evoluția vieții" *(Literatura și iubirea)* se ajunge la organicul înțeles biologic, fapt ce îi înlesnește scriitorului posibilitatea de a face apel la *energeia* structuratoare: „Aceasta este direcția în care literatura română se desvoltă, către idealul unui organism viu cu rădăcinile împlîntate adînc în viața societății, și aceasta este tendința pe care, înțelegem s-o slujim și noi". Afirmația e programatică deși, luată în sine, ea s-a prefăcut de mult într-un loc comun al teoriei literare. Opera ca „organism viu" își are punctul de plecare imediat și în *organismul* ca și derivat al conceptului postdiltheyan de *organicitate*[8].

623289
BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ „M. EMINESCU" IAȘI

Oricum, din specificarea citată mai sus putem deduce și un alt sens, anume cel *etno-social* și *național* și prin care ne plasăm pe cel de-al treilea palier al categoriei ce coagulează *theoria* lui Rebreanu. În acest sens, e notabil optimismul cu care scriitorul privește viitorul culturii noastre, nu numai literară. „România — îi spune lui Camil Baltazar — va fi un centru literar european", optimism justificat, pe de o parte, de unitatea etnică a carpato-dunăreanului și de actul de justiție istorică, pe de alta, săvîrșit la 1918, prin definitivarea statului unitar național. Unitatea națională conferă literaturii „grandoare", mai ales cînd e vorba de proză, de roman. De altfel, cititorul constant al „Vieții Românești" elucidează conceptul de *specific național* derivîndu-l din nivelele coextensive ale organicului. *Specificul național* are valoare de „postulat al diferențierii pe care o rîvnește fiece neam" *(Literatura și iubirea)*. Suprema sa expresie, literatura, cuprinde „în egală măsură atît sensibilitatea cît și filosofia unui popor, peisajul și limba sa, stilul său de viață, morala, vigoarea biologică" *(Lauda țăranului român)*. Elementele enumerate se alchimizează în procesul de gestație, iar rezultatul acestuia — opera — e *sinteza* capabilă să redea „acea viziune a întregului", cum îi declară lui Dan Petrașincu. Mai exact, creația e „filtrul magic care alege esența calităților și defectelor unui neam" *(Literatura și iubirea)*. Fără să fie numit în chip expres, mimesis-ul de sorginte aristotelică e conținut în rîndurile de mai sus, după cum expresia „literatura, pămîntul și sîngele", întîlnită în același articol, fixează aforistic aproape concepția lui Rebreanu, tutelată de primatul organicului.

Locul geometric unde ontologicul fuzionează cu socialul este de preferință *satul*, nu foarte deosebit totuși de cel al lui Blaga, pentru ca-

re — e adevărat — satul e atemporal, mai mult, „fiind situat în centrul lumii, se prelungește în mit" *(Elogiul satului românesc)*. Tipare arhaice organizează, vom vedea, și lumea lui Rebreanu. Aș preciza, pentru moment, că legăturile între opera literară și viață (=istorie) sînt placentare, cotidianul precipită în creația ce se întoarce în real, îmbogățindu-l. Cititorul lui *Ion* „se întoarce la sfîrșit pe același drum înapoi, pînă ce iese din lumea ficțiunii și *reintră* în lumea lui reală" *(Mărturisiri,* subl. ns.) în mod firesc; după cum, în *Țăranii,* „ne simțim mai de aproape uniți cu pămîntul etern, din care se naște tot și în care trebuie să se topească tot, definitiv, în lanțul vieții și al morții" *(Reymont)*. Anticipez că romancierul intuise magistral o lege estetică formulată de către un Georg Lukàcs, referitoare la funcționalitatea literaturii, aceasta fiind menită „să se verse din nou în fluviul vieții cotidiene"[9]. Existența va fi reprezentată în determinările sale complexe, prezidate la rîndul lor de „glasul pămîntului" în sens ontologic, biologic, etnic, social și național. Acest proces înzestrează ficțiunea cu atributele eposului. De altfel, analizînd elogios romanul polonezului Reymont scriitorul remarca, în spiritul viziunii proprii, că „nici unul dintre oamenii înfățișați nu trăiește o viață distinctă, individuală. Toți sînt strîns uniți și se completează ca părțile unui organism. Eroul principal al operei este în realitate satul polonez. Ceilalți, indivizii, sînt doar părți constituite ale unui tot și dobîndesc, prin chiar această calitate, caracterul de tipuri care rezumă viața generațiilor precedente" *(Reymont)*. În asemenea condiții *ritmul epic* este, așa cum aminteam, echivalentul formal al „pulsației vieții" și aceasta deoarece limba însăși a păstrat „ritmul vieții mișcătoare" *(Lauda țăranului român)*. Iată acum de ce „lupta pentru prima

frază și primul capitol e cea mai aprigă" *(Cum am scris „Răscoala")*. Tot acum se fixează ritmul unic, deosebit al romanului — chintesență de „viață mișcătoare" ce determină tocmai aspirația către „organismul viu" al operei. Racordul acesta, respectiv supunerea integrală a creatorului la ritmul interior al existenței ține de „marea taină" a gestației. Rezultatul, adică opera, e în congruență cu principiile elaborate de realismul critic. „Arta înseamnă creațiune de oameni adevărați și de viață reală", îi spune lui I. Valerian și adevărul acesta, axiomatic iarăși, constituie laitmotivul poate cel mai frecvent în mărturisirile mai mult sau mai puțin literare. În numele său („a crea oameni vii cu mijloace vii" — *Jurnal)* este amendată „arta ca joc" întrucît „jocul nu are durabilitate"[10], după cum respinge în bloc și fără nuanțările ce ar fi fost necesare modernismele epocii. Regalitatea creației, analizată în epocă și de G. Ibrăileanu în breviarul său de estetică și teorie literară *(Creație și analiză,* 1926)[11], este reafirmată de către publicistul și mai ales *omul de teatru* Rebreanu. În *Quo Vadis?* de pildă Sienkiewicz a reușit „să dea relief vieții și personagiilor printr-o acțiune strînsă, dramatică"; asemănător romanului personajul are, în teatru, „o linie centrală, o axă de cristalizare"[12] etc. Proza lui Felix Aderca, *Domnișoara din strada Neptun* e apreciată pentru că „aici sînt oameni și e viață", în virtutea „crezului radical antropocentric" (Klaus Heitmann). Așadar, „precum în lume ideea trăiește numai prin intermediul omului, de asemenea și în artă ideea nu poate fi rodnică decît după ce a creat oamenii prin mijlocirea cărora să se manifeste"[13]. Aplecarea către constructivism și tematica socială este departe de a fi doar rodul influenței exercitată de cultura germană, așa cum lasă prozatorul să se înțeleagă în interviul acordat lui Valer Donea[14]. Cert rămîne faptul că lecturile pre-

ferate — un Goethe sau Nietzsche — consolidează justificările teoretice mai ales *după* redactarea principalelor opere. Liviu Rebreanu a nutrit sentimentul dar și nostalgia romanului ca „totalitate intensivă", în sensul lukácsian al termenului. Autorul *Teoriei romanului* (1920) prelungește de fapt intuiția lui Hegel, care schița trecerea de la „totalitatea extensivă" a *epopeii* la „epopeea burgheză modernă", unde „materialul și conținutul material ies în evidență în cuprinsul evenimentului individual care formează elementul central al întregului"[15]. Proza lui Rebreanu ilustrează și ea, parțial desigur, o asemenea tranziție, atît de caracteristică pentru perioada post-hegeliană și de care este marcat o bună parte din realismul critic al veacului trecut.

Concepția mimetică descinzînd din *energeia* (= „pulsul vieții") lui Aristotel, opera ca analogon ontologic, biologic, social, ș.a. dar și opțiunea pentru „totalitatea intensivă" redevabilă lui Hegel alcătuiesc, în conexiune, eșafodajul poetic și filosofic în majoritatea prozei europene de pînă la neo-kantieni. Autorul *Răscoalei* nu face deocamdată excepție, mai mult, conceptele deduse pînă acum circumscriu *praxis*-ul scriitorului. În linia „totalității intensive", de exemplu, marile probleme din societatea românească au fost „închise" în micul univers al satului, capabil să le re-proiecteze cu o forță epică halucinantă. „Cînd creează, artistul face operă de sinteză", îi mărturisește aceluiași I. Valerian și aceasta — sinteza — afirmă *estetic* de astă dată *organicul*. „Creația literară nu poate fi decît sinteză", va nota cam în aceeași perioadă în *Cred* (1924). Limbajul artistic înseamnă deci „stilizare și concentrare" (*Mărturisiri*), iar inspirația — termen la care am să revin! — e o „concentrare foarte puternică a atenției asupra unui singur obiectiv" (*Liviu Rebreanu își povestește viața*). Construc-

ția, arhitectura e, inițial, o chestiune de viziune (a integralității universului) și numai în plan secund una de metodă, de tehnică. Acesteia din urmă îi corespunde voința cu care autorul realizează simetriile interioare — de scene, de personaje etc. —, deci construcția propriu-zisă al cărei atribut, perfecțiunea, constituie mai mult un deziderat, resimțit ca atare de către prozator și teoretician. Ceea ce șochează în *Cred* bunăoară sînt termenii din relația, aș zice existențială și particulară în scrisul rebreanian, cu reflexul său în exegeza critică ce pendulează — nu întîmplător! — între „epopeicul" și „romanescul" *Răscoalei* sau al lui *Ion*. E vorba de prezența „absolutului" (în sens de: totalitate) într-un plan mai mult de fundal și a textului ca „verigă între trecut și viitor". Firește că absolutul e virtual, o „năzuință supremă" corespunzînd, pe alt palier, *eticului* înțeles ca „nostalgie". Aceasta, în pofida funcționalității principiului *pars pro toto* ce aduce romanului „grandoare epică" prin esențializarea — în acord cu legile genului — a „mișcărilor vieții". Romanul însuși nu mai reeditează dimensiunea epopeică decît parțial și aluziv, personajul — puternic individualizat — suferă procese de sfîșiere lăuntrică, fără să mai poarte aura *eroului* de altădată. Ni se propune, în schimb, *prototipul,* adică „tipul ideal". În Boryna vedem „tipul ideal al țăranului" *(Reymont)*, prin Apostol Bologa scriitorul a dorit „să sintetizeze prototipul" generației sale, nuvela *Alexandru Lăpușneanu* contează ca „un prototip al speciei" iar în George Coșbuc recunoaștem „prototipul poetului", el fiind „cea mai pură și mai reprezentativă expresie a sufletului românesc" *(Coșbuc)*. Pentru cronicarul dramatic „Nora devine prototipul omului", personajele sînt „supraoameni" cam în felul *caracterelor* elaborate în clasicismul francez[16].

lon e și el un „prototip", alături de Petre-Petre sau de Miron Iuga, așa cum afirmă în interviul acordat lui Dan Petrașincu, unde explică noțiunea: „Petre-Petre și Miron Iuga sînt chiar prototipii celor două principii ale *Răscoalei*, țăranul și boierul, tot atît de dîrzi, tot atît de puternici. Petre-Petre este sinteza tuturor energiilor țărănești, după cum Miron Iuga este sinteza vechilor prejudecăți ale boierimii noastre . . .". Văzut ca sinteză ce înglobează socialul, depășindu-l intenționat, prototipul se transformă într-una din expresiile *absolutului* în artă, pe de o parte și concretizează în mod specific (estetic adică) *organicul*, pe de alta.

Discutat într-un asemenea context, *realismul* lui Rebreanu se nuanțează. Pledoaria scriitorului pentru „un realism nou, un realism al esențelor" care să treacă „dincolo de scoarța socialului"[17], aprofundează postulatul obiectivității de sorginte balzaciană. În exegeza noastră, Lucian Raicu atenționa deja că la Rebreanu „obiectivitatea epică a romanelor sale reflectă în planul artei ideile sale; acestea nu sînt idei personale, ci cristalizarea aproape impersonală a unei largi experiențe colective. Rebreanu, în fazele majore, n-are păreri, ci idei *generale*, atitudini largi și sentimente unitare, care cuprind în sfera lor nu o porțiune a vieții, ci viața în toate dimensiunile"[18]. În *Răscoala* de exemplu urmărește „cumpăna dreaptă", explicată în felul următor: „. . . Toți eroii din *Răscoala* pare că au dreptatea de partea lor . . . am voit ca toate cruzimile omenești, din *Răscoala*, să fie justificate în virtutea unui destin" *(Cum am scris „Răscoala")*. Rezultatul: „independența" completă a romancierului care „eternizează" viața, subsumîndu-i-se. Detașarea e normală și necesară, „copilul zdravăn n-are nevoie în viață de hainele tatălui" *(Creed)*. Consecința este fără-ndoială dublă: mai întîi, se respinge

teza („Teza e înafară de artă“[19]), pentru care folosește cîteodată termenul de *tendință* și invers[20]; în al doilea rînd, operează o demarcație netă, absolutizînd aș zice, între *literatură* și *politică* în acord cu estetica dragomiresciană despre opera ca și corp psiho-fizic cu viață independentă. „Literatura . . . e pur și simplu literatură“ (*Literatura și iubirea*), iar adevărul artistic e valoare „absolută“, în vreme ce adevărul istoric e una „relativă“. / Obiectivarea îi permite însă prozatorului să delimiteze specia *nuvelei*, „o lume în miniatură“, de *povestire*. Astfel, „în povestire, povestitorul e mereu prezent, în nuvelă se ascunde cît poate“ (*Centenarul nuvelei românești*).

Dacă, într-o primă concluzie la rîndurile de mai sus, compoziția sferică, obiectivitatea, ritmul ș.a. conțin, fiecare, accepțiunea — implicată în ficțiune — a *organicului*, tot astfel, teoretic vorbind, frecvența cu care scriitorul utilizează noțiunea de *epopee*, ca formă exemplară de epic, sau aceea de *prototip* arată limpede că această categorie alcătuiește axul concepției lui Liviu Rebreanu despre existență și artă. De subliniat este faptul că, fără să fie o simplă urmare a celorlalte ipostaze ale organicului (ontologică, socială ș.a.) cea *estetică*, opera monumentală, adică, le chintesențiază pe toate printr-un efort demiurgic, de loc singular în condițiile răsăritului european, a cărui maturizare și în planul epicului s-a petrecut mai tîrziu în raport cu literatura occidentală. Între palierele categoriei se instituie relații coextensive. Rotundă, sferică, una dintre cele mai puternice personalități din cultura noastră interbelică reeditează vîrsta etalon și pentru europeanul de astăzi, vîrsta clasică a cărei atribut fundamental, organicitatea, rămîne totuși un d e z i d e r a t mereu mai dificil de realizat. Să mă explic: transferînd, în pagină, ritmul de

Scanned with OKEN Scanner

„fluviu al vieții cotidiene“ Rebreanu elabora, mai mult intuitiv, așa-numita „obiectivitate-metodă“ suprapusă peste „obiectivitatea-natură“ (Vladimir Streinu) și intrînd chiar în competiție cu aceasta din urmă. La o analiză mai atentă — și avansez acum, asertoric, ideea studiului de față — *proza lui Rebreanu, ca și teoria de altfel, ilustrează paradoxul organicului resimțit și dorit ca peren, însă minat de o dramă care este aceea a societății moderne însăși.* Oscilația tacită între *epopeic* și *romanesc* (în sensul că romanul e forma „degradată“ a epopeii) e premonitorie; de asemenea, înțelegem mai bine acum de ce scriitorul nu vorbea despre *eticul* ca și expresie a lui *ordo universalis*, ci despre „nostalgia eticului“, a ordinii și, prin extrapolare, a organicului căutat cu dezesperare lucidă de către intelectualitatea europeană din epoca primei conflagrații mondiale. „Aș putea spune mai bine că fiecare realizare artistică — generalizează autorul — conține în sine un fel de *nostalgie a eticului*“ și că „nu depinde decît de cititor gradul în care acea nostalgie a eticului să se răsfrîngă în el . . .“ (*Cu D. Liviu Rebreanu despre romanul Răscoala*). Deschiderea prin lectură a operei, sugerată în acest mod, nu schimbă totuși, în esență, senzația de închidere și sentimentul definitivului pe care ni-l transmite „corpul sferoid“ al romanului rebrenian. *Amenințat cu pulverizarea, organicul e reafirmat estetic.* Soluția generală în scrisul său e una compensativă, ea este cu precădere de ordin formal (și nici nu putea fi altfel!), chiar dacă — și aici îl văd pe creatorul de excepție! — ceea ce s-a numit *compoziția sferică* nu intră în conflict imediat vizibil cu „obiectivitatea-natură“, a cărei organicitate e, repet, mai mult deziderativă. Dacă, pe de o parte, literatura e definită ca un fenomen care „se integrează organic în viața neamului și a

Scanned with OKEN Scanner

omenirii, ca o formă a cunoașterii" (*Literatura și iubirea*), ea poate fi considerată, pe de alta, și ca o compensație, cam în felul cum o vedea însuși scriitorul în Discursul său de Recepție la Academia Română. Drama, dacă mă pot exprima în acest chip, se consumă la nivelele *poiesis*-ului și *esthesis*-ului. De pildă, între spînzurarea cehului Svoboda și execuția lui Apostol Bologa existența — tocmai pentru că e închisă, limitată în virtutea unui destin... estetic — a devenit cu atît mai pregnantă. *Semn* dar și *iluzie* a epopeicului, prototipul se impune atenției ca prezență în primul rînd socială. Romanescul (ce oglindește „lumea părăsită de zei" — Hegel) contracarează epopeicul (permanența) în cadrul organicului *impus* estetic și *dedus* ca realitate. Prozatorul s-a specializat „în redarea suprafețelor plane ale vieții. Nici o clipă — constată Lucian Raicu — scriitorul nu desface plăcile din care e compusă suprafața, ca să ne dea o posibilitate să aruncăm o privire fugară în interior. În astfel de condiții, senzația de adîncime e greu de provocat. Explicația o vom găsi în natura însăși a suprafeței, atît de densă încît nu îngăduie nici o privire directă înăuntru"[21]. Examenul teoriei lui Rebreanu permite totuși excavarea și „provocarea" indicilor de modernitate în opera proiectată — grație manualului școlar îndeosebi — pe un fel de orbită eleată. Rebreanu reprezintă, în mod cert, o experiență estetică încheiată. El ne transmite însă și neliniștea modernului: re-afirmarea, cu obstinație, a organicului ascunde, în filigran, criza de autoritate a realismului critic, pe care autorul *Gorilei* a trăit-o din plin în *poietică*, *teorie* și *ficțiune*. Înainte de a le sonda pe fiecare în parte aș mai aminti că scriitorul era indicat să ofere, să elaboreze o fundamentare propriu-zisă romanului clasic românesc. De ce n-a făcut-o? Absența vocației teoretice nu e un argument

Scanned with OKEN Scanner

suficient. E adevărat că opera lui Rebreanu se susține singură, ea apare totuși destul de izolată în contextul literar al epocii. Direcția proustiană, realismul psihologic proliferează nu numai datorită curentelor epocii, ci și tonului pe care îl dădea, spre exemplu, teoreticianul și nu doar prozatorul Camil Petrescu. L-am „acuza" deci pe Rebreanu că n-a creat „o școală" și, poate, un „stil colectiv", cum ar fi fost îndreptățit s-o facă. Ajunși în acest punct nu putem să nu remarcăm că singularitatea prozei lui Rebreanu în perioada dintre cele două războaie (și mai ales după aceea) se datorează și fenomenului de recul general, înregistrat de orientarea predominantă în veacul trecut. Cum să-mi explic altfel situația că — măcar în ce mă privește — odată citite *Ion* sau *Răscoala* ele îmi transmit, cum afirmam, sentimentul de univers închis și că, în consecință, n-am mai simțit nevoia să le reiau? Sigur, excepție fac *Gorila* și, anterior, *Pădurea spînzuraților*, roman căruia, la data apariției, doar Al. Philippide îi intuise modernitatea. Distanțarea creatorului față de propriul univers, obiectivarea lui pînă la un adevărat „grad zero" al scriiturii, la care adaug moralismul intrinsec prozei ardelene contribuie, cred, la receptarea în acest mod a operei lui Liviu Rebreanu. În epocă, George Călinescu utilizase, de asemenea, schema balzaciană îndulcindu-i conturele. *Enigma Otiliei* trăiește și prin breșa romantică — provenită, ca în *Adela* lui G. Ibrăileanu, din romanul rus al secolului trecut — și datorită căreia proza trecea printr-un proces de subiectivizare/liricizare și, aș adăuga, de modernizare. Să ne amintim că simbolismul decisese acest fenomen în cele din urmă necesar în dialectica celei mai proteice forme literare. „Vina", cu alte cuvinte, nu aparține numai scriitorului, întrucît înregistrăm o altă sensibilitate estetică

Scanned with OKEN Scanner

ce impregnează literatura timpului. Înfruntînd acest alt ritm (în sensul că se plasa, tot mai frecvent spre finele vieții, pe aceeași lungime de undă cu el) Liviu Rebreanu rămîne Prozatorul — termen de referință constant în meditația noastră și a creatorului de ficțiune. Și aceasta în condițiile în care obiectivitatea romancierului, împreună cu imaginea sa demiurgică, a fost resimțită adesea coercitiv de către receptor și creator deopotrivă. Dovadă stau *Mărturisirile*, *Spovedaniile* și *Jurnalul* amplu, de criză prelungită de-a lungul ultimelor decenii de viață. Textele acestea, avînd și funcția de supape, depozitează un „lest" afectiv impresionant, pe care-l bănuiam doar în spatele romanului — „proiecție proprie în afară a trăirilor mele, organizate într-un cosmos nou"[22]. Confesiunile încercuiesc și uneori problematizează fisurile lizibile și în urzeala epică. Edificiul masiv, alcătuit din „suprafețe plane", e străbătut — de la *Ion* la *Gorila* — de intarsiurile ce aproximează o altă vîrstă estetică. Trecerea de la *monolitic* spre *fragmentar*, precum și dorința de a păstra intacte cadrele stării dintîi sînt detectabile, deocamdată, în discursul *poieticianului* Rebreanu.

II

Pentru scriitorul solicitat mereu să-și dezvăluie „tainele creației" există două faze ce se întregesc: faza intuițiilor prime sau *interioară* și cea conștientă, deci *exterioară* — în organizarea materialului și construcția propriu-zisă. „Atît scriitorul cît și cercetătorul literar se va ocupa de partea exterioară a creației, singura într-adevăr accesibilă" (*Cum am*

Scanned with OKEN Scanner

scris „Răscoala"). Rebreanu informează într-adevăr despre geneza imediată și istoria principalelor romane, mergînd pînă la a relata odiseea manuscrisului *Ion*, precum și avatarurile celor trei ediții ale aceluiași roman. Conferințele, jurnalele ș.a. conțin date prețioase despre *cum s-a făcut* cutare operă. Ele sînt confirmate de bogata *Addendă* la fiecare volum din ediția de *Opere*, îngrijită de către Niculae Gheran. „Formidabila uzină Rebreanu", cum fericit numea Mircea Zaciu *Caietele* scriitorului, dă totuși puține indicii despre stadiul preformal sau despre capilarele procesului creator, înlocuite constant cu enunțuri de tipul „har divin" sau „marea taină". Înscenîndu-se, cu regularitate, în ipostaza demiurgică, Rebreanu se dezvăluie în realitate în aceea de „homo artifex", care înregistrează cu grijă de funcționar toate etapele „exterioare" pe luni, pe ani etc., necesare redactării efective a romanelor[23]. Mărturisirile sînt, pînă la un punct, la fel de parcimonioase ca și cele semnate de iluștrii săi confrați, un Tudor Arghezi sau Hortensia Papadat-Bengescu. *Jurnalul* însă și coroborarea acestuia, la o lectură mai atentă, cu primele bruioane sau cu versiunile intermediare mișcă oarecum din interior imaginea de sfinx a creatorului înzestrat cu „har divin". Corecturile, transcrierile numeroase cu dificultăți pe care și le impune, toate acestea îl asociază pe Rebreanu lui Balzac, „giganticului uvrier al observației" (Hortensia Papadat-Bengescu). Modul *cum* scrie îl plasează pe altă orbită, de astă dată modernă. Mai exact, Rebreanu conștientizează fenomenul *poiesis*-ului, respectiv „chinul facerii" propriilor cărți, de la „documentația necesară" la organizarea într-un „cosmos nou". Startul este cel obișnuit pentru scriitorul tradițional care se așază la masa de scris numai după ce-și fixează scheletul operei. Rebreanu nu face excepție: planurile detaliate, structu-

Scanned with OKEN Scanner

rarea pe capitole, titlurile acestora, listele de personaje și hărțile atent întocmite alcătuiesc universul lizibil sau, mai corect, *enunțul* ce urmează să fie transcris de către un grefier sui-generis. Numai că transcrierea se preface în transgresare, deși dosarele manuscrise înlătură ideea *ex nihilo*, cum o frază din *Jurnal* lasă să se înțeleagă: „Cînd m-am așezat să încep un roman, nu am avut materialul organizat! Am pornit cu un haos în suflet care urma să se organizeze singur în fața hîrtiei albe"[24]. În alt loc precizează că „în cursul elaborării vor veni amănunte neprevăzute, poate chiar modificări radicale, dar modificări nu se pot face decît pe ceva ce există". Romancierul nostru trăiește la alt meridian istoric și geografic ceea ce s-a numit ruptura, clivajul dintre scriitura mimetică și aceea „producătoare de sensuri", între *enunț* și *enunțare* sau dintre *lizibil* și *scriptibil* (Roland Barthes), clivaj exemplificabil cu texte din Stendhal sau Flaubert[25]. Ezitarea lui Rebreanu se cronicizează în teoria și în practica scrisului. Cu un an înaintea publicării *Crăișorului* (1929) notează, în pofida variatelor scheme anticipatoare ale romanului: „Ce grozav de greu merge *Crăișorul!* De altfel, ce să mă mir, căci toate-mi merg greu; inspirația mea e lentă și totuși spontană. Mă apuc de scris și nu prea știu ce vreau să scriu. Doar o linie generală și nici aceea destul de clară. Tot eșafodajul meu, acea faimoasă construcție pe care mi-o laudă criticii, se face singură, din crîmpeie inspirate la întîmplare . . .[26]. Nu e vorba desigur de *protogeneza* romanelor (la care trimite în *Caiete)* ci de *a c t u l* scrierii acestora, autorul *Gorilei* ca și al *Răscoalei* resimțind coerciția modelelor epice și de personaje. Paragraful următor este din *Jurnalul* anului 1932, al publicării *Răscoalei;* el concentrează și întregește observațiile diseminate în paginile confesive. „Constat în tehnica scrisului meu sau,

Scanned with OKEN Scanner

mai bine zis, a creației: iată că eu nu sînt capabil să elaborez amănunțit și anticipat în schiță un roman, fie pe hîrtie, fie în cap. Oricît m-aș sili, nu merge. Există în mine un haos de material, *pe care nu-l pot organiza dinainte, ci numai scriind.* Acțiunea se constituie singură în cursul scrisului, apar personajele cu trecutul și psihologia lor, răsar tipurile diverse, amănuntele, episoadele, decorul, în sfîrșit, tot. *Răscoala* asta există în mine întreagă, dar într-o stare complet haotică. Singura organizare ce am izbutit s-o realizez, după ani de frămîntare, este o împărțire pe capitole cu o aproximație oarecare de conținut. Sînt însă sute de persoane, sute de episoade și mici detalii care, toate împreună și numai așa, constituie ceea ce este *Răscoala* mea. O țesătură complicată, vie și violentă, de oameni și fapte, toate fragmentare și alcătuind totuși un ansamblu perfect legat. *Urzeala generală există. Bătătura vine țesînd și mai cu seamă alesul.* De multe ori mă așez seara la birou și încep un subcapitolaș, fără să știu precis ce va cuprinde. După un contact asiduu cu hîrtia și cu mine însumi, cu fiece rînd ce scriu, se clarifică lucrurile și se așază într-o ordine organică". Și conchide: „Modernii, chiar eu (sic! — n. ns.), repudiau inspirația. Și totuși ea e regina scrisului"[27]. Între cei doi poli, așadar, între „urzeala generală", stabilită anterior și „bătătura" finală și în plus „organică" se consumă „taina creației". Fără să renunțe la punctele de plecare, re-afirmîndu-le chiar o dată romanul încheiat, Rebreanu se comportă modern, dezertînd parțial de la prerogativele școlii lui Balzac. Scriitorul intuiește că pagina redactată („cu fiece rînd ce scriu") funcționează ca un „generator textual" (Michel Rifaterre), că ea declanșează un complex de asociații, în virtutea cărora „pagina pe care o scriu mă face s-o văd pe următoarea"[28]. Analiza documentarului rebrenian este, în aceas-

Scanned with OKEN Scanner

tă privință, instructiv: în comparație cu celelalte romane, în speță *Ion*, *Pădurea spînzuraților* și *Răscoala*, ultima creație majoră, *Gorila*, este anticipată de proiecte mai sumare, planurile nu mai conțin detalii și nici amplificări. Pe de altă parte, „antecamera" fiecărei proze mai ample stă în mod evident sub semnul *enunțului*, în vreme ce confirmarea acesteia este o derogată *enunțare*. Trecerea de la un pol la celălalt e posibilă numai prin „concentrarea completă, hipnotică asupra subiectului", cu funcție de autosugestionare: „Numai să mă văd la birou, în fața hîrtiei"[29]. Aici au loc, mai întîi, acele operații magice creatoare de atmosferă, ca prepararea cafelei negre și a țigării. „Aceste operații trebuie să le faci așa de concentrat, încît dintr-o dată să te simți izolat de tot restul lumii. Apoi e simplu"[30], afirmă scriitorul lăsîndu-ne totuși *sur notre soif*. El nu ne spune *ce* anume provoacă declicul, saltul propriu-zis (ori „decolarea", în termenul lui Proust), după cum nu intră nici în subteranele „contactului asiduu cu hîrtia".

În situația dintîi, dramatică pentru orice creator de ficțiune întrucît *acum* i se decide opțiunea finală, Rebreranu folosește termenul de sorginte romantică „inspirație", corelîndu-l cu „harul divin" ce îl caracterizează pe scriitorul omniscient[31]. Mecanica însăși a procesului creator, prezidată de un veritabil determinism al hazardului, o putem deduce sau chiar reconstitui analizînd bruioanele și versiunile considerate, pe cît posibil, în cristalizările lor succesive. Lectura lor dovedește că lumea operei nu se organizează de la sine, iar autorul său — de la *Ion* la *Gorila* — e tot mai puțin dispus, *malgré lui*, la obediență față de schemele epice fixate anterior. Scriitorul nostru nu-și repudiază planurile și schemele în chip direct, ca Stendhal de pildă. Însă le pune în discuție, schimbarea lor fiind simptomatică, dacă nu neliniștitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Apelez, spre exemplificare, la documentarul *Răscoalei,* acompaniat de paragrafele extrase pînă acum din *Jurnal.* Dosarul este labirintic și deconcertant prin numeroasele crîmpeie narative datînd din jurul anilor 1920. Să observăm, la început, că pe măsură ce Rebreanu se oprea, tot mai hotărît, la ideea de a scrie *un roman* cu un titlu care îl obsedase încă din 1912 (ciclul de nuvele *Răscoala),* el renunță treptat la „tehnica balzaciană de încadrare a microcosmosului fiecărui roman, în macrocosmosul întregii opere"[32]. Machetele și versiunile elimină întîmplări și personaje (excepție făcînd Titu Herdelea) ce migraseră din *Ion.* Păstrată doar ca și cadru general — problema pămîntului, releul Titu Herdelea, universul sătesc — extensiunea cedează locul „feliei" istoric-geografice însă concepută tot panoramic. Excedat, fără-ndoială, de numeroasele încercări premergătoare variantelor de *roman,* Rebreanu le strînge în dosarul *Răscoala — note din mers.* Atrag aici atenția secvențele inițiale din Capitolul I subintitulat, în chip semnificativ, *Două lumi.* Autorul ezită între descripția cu intenționalitate simbolică („Pămîntul se jilăvise și se muiase ca o imensă plăcintă de noroi" sau „Pămîntul era cleios și murdar ca un ciocoi sătul și îngrețoșat") și scena dialogată din tren: reclamarea de către conductor, a „biletelor pentru București". În colțul din dreapta, sus, al unei traduceri datată 10.VII.1927 Rebreanu adaugă cu creionul fraza salvatoare ce va fixa și va coagula epic *incipit*-ul *Răscoalei:* „D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa! strigă arendașul"[33]. După numai cîteva zile, la 1.VIII.1927, ea „cheamă" amplificările succesive, scena cu conductorul fiind mutată în pagina următoare. Fraza se desface acum într-un lanț în care imperativul „nu cunoașteți . . ." generează seria de atributivări, rei-

Scanned with OKEN Scanner

terîndu-se ea însăși, ca într-un dicteu sui-generis: „— D-voastră *nu cunoașteți* țăranul român! strigă triumfător Ilie Rogojinaru. *Nu-l cunoașteți de loc*, dacă vorbiți așa! . . . Ori *îl cunoașteți* numai din cărți și din discursuri, și atunci e mai rău fiindcă vi-l închipuiți martir, pe cînd în realitate e numai prost și leneș! Era arendașul moșiei Ocina“[34]. Expresia subliniată menține secvența la o tensiune de arc întins, adăugîndu-se aici numitorul timpului prezent. În plus, forma dialogică ne proiectează *ex abrupto* în universul ficțional, nu oricum însă: rețeaua de negații succesive ce însoțesc verbul *cunoașteți* prelungește dar și pune în același timp sub semnul întrebării o stare mentală anterioară, considerată acum o prejudecată de către arendaș. „Lumea reală“, ca să folosesc termenii lui Rebreanu, continuă să existe, dar în calitate de reper de opoziție. *Numai că romanul o reconfirmă încă de aici, din fraza inițială:* negația devine suspectă tocmai prin repetiție; mai mult, ea se discreditează, aproape definitiv, în portretul tipologic imediat următor. Astfel, în prima variantă propriu-zisă, tot din 1927, enunțurile „strigă aprins Ilie Rogojinaru“ și „era arendașul moșiei Ocina“ se dezvoltă explicativ și epic: /Ilie Rogojinaru/ „sfîrși gîfîind și cu un zîmbet de superioritate. Își ștergea mereu chelia cu o batistă mare, tărcată . . .“[35]. Tehnica este redevabilă în acest punct tradiției realist-critice, fundamentată pe reprezentarea declanșată de „strigă aprins Ilie Rogojinaru“ — expresie preparatorie, strecurată în interpelarea cu care se deschide *Răscoala*. Dacă în varianta următoare, cea din 1931, pagina dintîi nu se mai păstrează, e de presupus totuși că ea a fost stilizată într-o formă aproape identică cu versiunea definitivă, imprimată în 1932. Scriitorul păstrează nucleele generatoare („nu cunoașteți“ și antroponimul Ilie Rogojinaru),

dar polarizează modalitățile — modernă și tradițională — aproape aglutinate în variante. Astfel, intervenția naratorului dispare, ca și vocativul expres („Nu-l cunoașteți, *domnilor!*"), antroponimul amintit migrează, în schimb, în paragraful portretistic: „D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri, și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, cînd în realitate e numai rău, prost și leneș.

Ilie Rogojinaru sfîrși gîfîind de convingere. Își șterse chelia sfătoasă cu o batistă mare, tărcată și își răsuci mustața groasă-pleoștită din care cîteva fire i se încurcaseră, supărîndu-l în colțurile gurii. Era arendașul moșiei Olena-Dolj. Slăninos și burtos, cu gît de taur și corpul rotund, avea niște ochi căprui săltăreți și o figură jovială, parcă pornită mereu numai spre bucurii".

Versiunea definitivă ne arată că Rebreanu „nu se lasă dus", el taie arborescențele („Nu-l cunoașteți, domnilor, dacă vorbiți așa!") în beneficiul unei arhitecturi echilibrate, unde portretul lui Rogojinaru, complementar judecății de valoare *închide* un arc de cerc. Negația menită să dizloce imaginea despre țăran se întoarce împotriva ei însăși, convertită în chipul arendașului. Dacă, prin urmare, fraza salvatoare, se dezvoltă inițial prin acumulări semantice, în ultima transcriere procesul a fost frînat (în sensul de: controlat), certificîndu-se astfel nuanțarea pe care teoreticianul o aducea *inspirației*. Aceasta, îi declara în 1935 lui Camil Baltazar, e „o transmutare într-o lume specială, o concentrare foarte puternică a atenției asupra unui singur lucru. Cînd te gîndești și gîndul se învîrtește numai în jurul unui obiectiv, gîndul la un moment dat se materializează" (*Liviu Rebreanu își povestește viața cu prilejul împlinirii a 50 de ani*). Inspirația e ca „un fluid magnetic" (*Ibidem*), conducîndu-l pe scrii-

Scanned with OKEN Scanner

tor la exorcizarea eului biografic, adică la starea impersonală, capabilă, doar ea singură, să încercuiască totalitatea lumii. Pivotul pe care se construiește întregul paragraf de început al *Răscoalei* este țăranul român: contestat cu vehemență, el este re-afirmat în linii sculpturale, împreună cu corelatul său, pămîntul, văzut ca „un ecou wagnerian"[36]. Mai mult, impersonalizarea sau „aerul de obiectivitate", îi spune romancierul lui Dan Petrașincu, „se naște poate din faptul că toți eroii din *Răscoala* pare că au dreptatea de partea lor". Lucru esențial pentru că, afirmă în același loc, numai astfel „se poate sugera acel joc impersonal de forțe obscure, al unor concepții și stări de viață diferite" *(Cu D. Liviu Rebreanu despre romanul „Răscoala")*. Tiparul tragic, cu alte cuvinte, în care sînt cuprinse cele mai importante scrieri, nu este obținut prin filieră propriu-zis culturală, documentarul de pildă nu referă la tragedia clasică și nici la destinul cu funcție de suprapersonaj, detectabile în *Ion* sau *Răscoala*. Aș spune că tragicul are confirmare ontologică, Rebreanu își descoperă în chip treptat un *ego universalis*, apt să circumscrie „jocul impersonal de forțe obscure". El coabitează cu eul celălalt, istoric, evident în desenul tipologic și-n contextualizările puse sub semnul *hybris*-ului[37]. Tensiunea dintre cele două euri, constitutivă operei lui Rebreanu, o putem deduce și din *Lauda țăranului român*, unde balanța înclină — ca și în proză — „spre intuiția eternității" românului „ca ființă colectivă"[38]. Fraza din *Răscoala*, la care apelez din nou, stă sub incidența istoricului, fin ridiculizat de utilizarea în prim-plan a prezentului ce interzice, pentru moment doar, replica. În final, însă, ne întîlnim cu acordurile din ultima pagină a lui *Ion*: „Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau în zgomotul din ce în ce mai mare al

Scanned with OKEN Scanner

lumii . . .“. Relația fundamentală (Țăran-Pământ) e postulată iarăși, de astă dată din perspectiva „lumii“ atotcuprinzătoare.

Poietica lui Rebreanu dezvăluie fenomenul amintit, de transgresare a modelului fixat anterior, precum și revenirea — în *Răscoala* — spre aceeași paradigmă, dar pe un alt segment de spirală. Întoarcerea către organic e însă mereu mai ezitantă, dacă urmărim romanele în succesiunea lor cronologică. Domină, progresiv, *hybris*-ul și, în finalul creației, *deschiderea* din *Gorila*, așa cum va rezulta dintr-un succint examen tipologic al seriei epice rebreniene.

III

Vorbind despre geneza lui *Ion* scriitorul își amintește că îl avea sintetizat în minte „ca o figură grafică: o tulpină se desparte în două ramuri viguroase care, la rîndul lor, își încolăcesc brațele, din ce în ce mai fine, în toate părțile; cele două ramuri se împreună iarăși, închegînd aceeași tulpină regenerată cu sevă nouă“ (*Mărturisiri*). Rebreanu intuia una dintre legile fundamentale ale realismului ilustrînd — prin elaborare sistematică — raportul estetic (și filoscfic) dintre Subiect și Obiect. Intuit deci ca un proces ce se consumă în două acte, al înstrăinării de sine și de reintegrare în sine, el va fi explicat mult mai tîrziu și în termeni aproape asemănători de către amintitul Georg Lukàcs. „Dacă, scria esteticianul, ne reprezentăm viața cotidiană ca un mare fluviu, atunci știința și arta se ramifică din acesta ca forme superioare de receptare și reproducere a realității . . . pentru ca apoi, datorită efecte-

Scanned with OKEN Scanner

lor, influenței lor asupra vieții oamenilor, să se verse din nou în fluviul vieții cotidiene"[39]. Așa cum se știe, cititorul marilor romane — *Ion* (1920), *Pădurea spînzuraților* (1922) și *Răscoala* (1932) — „iese din lumea ficțiunii și reintră în lumea lui reală", cea dintîi rămîne însă ca o „amintire vie" concurînd-o pe aceea din „viața proprie". Romanul lui Rebreanu, „un corp sferoid, se termină precum a început", el restituie un moment istoric și epuizează un destin individual sau colectiv. Lumea acestuia, conchide autorul, „rămîne în sufletul cititorului ca o amintire vie, care apoi se amestecă cu propriile-i amintiri din viața proprie". Ficțiunea trece, așadar, în realitate și invers grație unității de ritm căutat cu încăpățînare flaubertiană, o dată cu prima frază din roman. Afirmația de mai sus a devenit o adevărată axiomă, ea reeditează ideea și cadența ultimei fraze din *Ion:* „Copitele cailor bocănesc aspru pe drumul bătătorit și roțile trăsurii uruie mereu, monoton, monoton ca însuși mersul vremii. Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început...". În schițele și desenele ce alcătuiesc protogeneza romanelor scrise între 1920 și 1940 descifrăm simetrii de scene și de personaje: acestea certifică, pe de o parte, funcția de metronom a „legii morale" — intrinsecă literaturii ardelene — și definitivează, pe de alta, imaginea oarecum grafică a sferoidalului manifestat în orizont preponderent social (*Ion, Răscoala*), psihologic (*Pădurea spînzuraților*), istoric (*Crăișorul Horia*), abisal (*Ciuleandra*) sau mitologic (*Adam și Eva*). Capitole dispuse antinomic (Glasul pămîntului — Glasul iubirii; Răsăritul — Apusul ș.a.), motive îmbogățite prin reiterare (drumul, spînzurătoarea, dansul ciuleandrei ș.a.), sau cupluri altfel organizate (Bologa/Marta — Bologa/Ilona) trădează fără-ndoială imaginarea

Scanned with OKEN Scanner

prealabilă a materialului epic, uneori pînă la detaliu. În primele eboșe din *Ciuleandra* „acțiunea însăși trăia mai mult geometric: unul care vrea să se facă nebun și devine aievea“[40], proiectele impun, în *Adam și Eva,* o construcție pe tiparul cifrei fatidice 7 etc. Numai că, imediat vizibilă sub raport compozițional, circularitatea este prezidată și la Rebreanu de existența unui c e n t r u sau principiu coagulant prezent, în varii ipostaze, în documentarul romanelor citate. Acesta decide, în ultimă analiză, geometria cercului în care se înscrie, pînă la urmă, „posomorîta zidire de casă tătară“ (Ion Barbu) a celui mai obiectiv dintre romancierii noștri. Din același punct fix crește universul obsesional, încorporat în dansul extatic din *Ciuleandra,* în spînzurătoarea din *Pădurea spînzuraților,* în androginia din *Adam și Eva* sau în „glasul pămîntului“ din *Ion* și *Răscoala.* În *Ciuleandra,* de pildă, Rebreanu dezvoltă instinctul crimei, pînă atunci în stare de latență[41]. Prelungirea și, mai exact, „reactivarea“ experiențelor de fapt fundamentale ilustrează, așa cum încerc să arăt, caracterul în esență *anamnetic* al prozei lui Rebreanu, universalitatea *predestinării tragice* precum și limitarea năzuinței la epopee în forma mai închisă (id est: „intensivă“) a *romanului.*

Să observăm, mai întîi, că — în aceleași *Mărturisiri* — prozatorul își explică astfel „rodnicia excepțională“ în redactarea, primă și definitivă, a primului capitol din *Ion.* „Aproape toată desfășurarea din primul capitol este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea. Voi adăuga însă imediat că nici prin gînd nu mi-a trecut, cînd am scris capitolul acesta, să-mi scriu amintirile copilăriei; și cred că nimeni nu ar putea descoperi, în zugrăvirea obiectivă a celor ce se petrec acolo, note subiective. Și totuși!“ Ni se sugerează prin urmare că satul și, în cadrul său, problema dureroasă a

Scanned with OKEN Scanner

pămîntului apare aproape de la sine, fără efort vizibil, de sub condeiul agresat parcă de același „glas" ca și Ion în celebra scenă: „Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place". Hotarul, pămîntul ca expresie ontologică a *organicului* absoarbe energii și distruge vieți, în jurul său pivotează quasi-totalitatea personajelor. El ridică și coboară individul înscriindu-l, astfel, într-o dramatică „roată a vieții", particularizată social și național. Portretul de gravură al lui Ion împrumută atributele țărînii în *Răscoala,* unde Petre Petre are o mînă „grea și reavănă și aspră ca pămîntul". Pămîntul nu e fixație și nici doar „glas simbolic", ci realitate zguduitoare așa cum e, polarizînd adică voințe și provocînd puternice seisme sociale. „Toată concepția mea creatoare, îi spune lui Dan Petrașincu, am avut-o formulată în minte încă de cînd am venit din Ardeal. Omul nu trebuie să se îndepărteze de pămînt, este concepția prin prisma căreia s-au născut *Ion* și *Răscoala,* și, în parte, *Pădurea spînzuraților" (Cu D. Liviu Rebreanu despre romanul „Răscoala"). Răscoala* este considerată, în mod justificat, „continuarea firească" a lui *Ion.* Dar între cele două capete ale arcului de cerc, fixate în 1920 și 1932, aceeași temă acompaniază, solemn, tribulațiile „crăișorului", dar și tragedia lui Bologa sau, prin derivație, predestinarea lui Puiu Faranga. Dacă pămîntul nu copleșește, așa cum se întîmplă în *Ion,* el va servi ca reactiv necesar în momente de mare cumpănă. După o lungă și obositoare călătorie la Viena imperială contactul „crăișorului Horia" cu ținutul său este anteic: „Și era sufletul mai însetat acuma cînd simțea iar sub picioare glia aspră, sălbatecă și totuși primitoare care i-a hrănit toată viața și mai ales i-a înflorit

Scanned with OKEN Scanner

copilăria". Horia știe că „locurile își au legea lor plămădită din respirația pămîntului și a oamenilor care sînt și au fost". Or, „locurile" îl subsumează și pe Bologa, securizant și neiertător, în pofida desenului franciscan aproape, ce preludează regăsirea de sine și a divinității din ultimele pagini: munții Transilvaniei apar diafanizați de „liniștea albă" și de „surîsul soarelui", brazii „sorb încremeniți bucuria primăverii" etc.[42] Dansul extatic, ciuleandra, deșteaptă „pînă și instinctele de omor demult înțelenite ale pămîntului", iar Mădălina de altădată — „veselă, exuberantă, aproape sălbatică" — devine, smulsă din mediul său, o floare de seră, „blîndă, discretă și melancolică". *Răscoala*, în schimb, evocă, în cărbune de astă dată, „obrazul pămîntului", pe care „satul se zugrăvea ca un mușuroi uriaș crescut cu bălării. Pe de lături, de jur împrejur, miriștea arămie se întindea nesfîrșită, tăcută și netedă". Ciorile, „pistrui negri", alcătuiesc accentul premonitoriu din acest capitol (*Pămînturile*) al romanului. Gravă însă, cu normale variații de amplitudine, tema pămîntului traversează operele amintite, concepute aproximativ în aceeași perioadă. Scriitorul prelucrează stratul ultim și cel mai rezistent din memoria de fapt colectivă: pămîntul are o poziție nucleară în *Ion* și *Răscoala*, „locurile" motivează, dintr-un fundal mereu schițat, răscoala din 1784 și drama generației lui Bologa, în vreme ce chemarea lor insistentă se încorporează într-o ciuleandră dionisiacă, anamnetică pentru Faranga condamnat la nebunie.

Existența acestui c e n t r u permite și reclamă în același timp adiționări menite să-l întărească, să coloreze specific narațiunea și, nu în ultimul rînd, să definitiveze închiderea — prin tragedie — a destinelor. În *Ion*, de exemplu, moartea Anei sau prezența de Casan-

Scanned with OKEN Scanner

dră sui-generis (Savista) sînt adjuvante, absolut necesare pentru configurarea spațiului tragic. În *Crăișorul Horia* prozatorul adaugă amintirea, istorică, acum, a lui Gheorghe Doja. Supliciul său, istorisit de către Cloșca, îl obsedează pe Horia: „Dar căpitanul lor a murit de moarte crîncenă, prăjit pe jilț de fier, și tovarășii lui au fost siliți să mănînce din carnea lui friptă și smulsă cu clește înroșite în foc . . .". Scena, „povestea" repetată anunță, prin translare, sfîrșitul „crăișorului" însuși: „Și atunci avu iarăși visul de odinioară, cu căpitanul țăranilor răzvrătiți așezat pe tron de fier înroșit în foc. Dar acuma în locul căpitanului de demult se afla el însuși, pe tronul roșu sfîrîia chiar carnea lui și mirosul de carne arsă îi gîdila nările". *Moartea lui Doja* alimentează visul noului căpitan și întreține, în același timp, presentimentul cititorului: Horia reeditează destinul răsculatului Doja în același spațiu, tutelat de „glia aspră, sălbatecă și totuși primitoare". Pe măsură ce ne apropiem de sfîrșitul romanului raportările la supliciu se multiplică. În final, „visul cu căpitanul iobagilor din poveste nu l-a mai avut", deoarece translarea — doar imaginată pînă acum — a devenit efectivă. Pe drumul de Golgotă de la Abrud la Alba-Iulia poartă „o coroană de nuiele, în formă de roată"; după ultima audiență „mirosul de carne arsă, care-l supărase odinioară în vis, începu să-i aburească în nări atît de puternic, parcă undeva, aproape, un om ar fi fost prăjit de viu, încît se minuna că nu-i aude vaietele". Sfîrșitul se anunță iminent, imaginea lui Doja și-a îndeplinit funcția de pivot în evocarea, de către Liviu Rebreanu, a unui alt palier din trecutul Transilvaniei. Apelul prozatorului la acest *centru* care-l atrage, simbolic vorbind, pe Horia în orbita sa, se înscrie pe linia de continuitate a istoriei ardelene. Între Gheorghe Doja

Scanned with OKEN Scanner

și Horia există o relație, din nou, organică și pe care autorul a dorit s-o instituie și între alte personaje. Astfel, într-un „caiet de creație" la *Pădurea spînzuraților* citim următoarea însemnare: „Bunicul Bologa de mamă — tribunul lui Iancu 1848. Unul Bologa a fost tras pe roată ca adept al lui Horia". Firul n-a fost tras pînă la capăt, dar o parte a lui va fi totuși dezvoltată în biografia unui alt *centru*, Iosif Bologa. „A fost feciorul cel mai mare al unui preot sărac din Țara Moților, în a cărui familie rămăsese, ca un trofeu, amintirea strămoșului Grigore, fruntaș în răscoala lui Horia și tras pe roată, la Alba-Iulia, după potolirea țăranilor". Portretul fostului memorandist, „cu aureola temniței și cu barba impunătoare" umple biografia tînărului Bologa, fascinat și traumatizat totodată de personalitatea părintelui său. S-a observat, de altfel, că „asupra existenței eroului va plana, pînă la capăt, *umbra tatălui*"[43]. Moartea acestuia și, concomitent, pierderea credinței în divinitate îi provoacă o criză profundă, augmentată de împrejurările întîiului război mondial. Prezent încă în amintirea copilăriei sau în evocările celor din Parva, Iosif Bologa, tribunul, continuă să ocupe locul privilegiat. Or, venirea lui Apostol acasă, în permisie, are un sens centripetal, aș zice, pentru că ea marchează sfîrșitul mișcărilor deambulatorii ale personajului. Clarificarea survine tocmai aici, în cimitirul de lîngă biserica din Parva. Dar ea fusese schițată deja la începutul romanului, în rememorarea lui Apostol, întors de la execuția ofițerului ceh. Se instituie, așadar, o altă simetrie, estompată și apoi dominată de motivul spînzurătorii ce, se știe, deschide și închide romanul. „. . . Deodată privirea lui coborî de la cruce, jos, în cimitirul de lîngă biserică și descoperi piatra cu inscripția aurită, însemnînd mormîntul și amintirea tatălui său . . .

În aceeași clipă însă își aduse aminte, atît de clar ca și cum le-ar fi auzit acum întîia oară, cuvintele pe care i le-a spus tatăl său odinioară, în Năsăud: „Să-ți faci datoria totdeauna și nu uita niciodată că ești român". Paginile următoare înregistrează, în realitate, consecința — îngroșată din perspective variate — a re-găsirii tatălui și a sinelui. Compătimind-o pe „sărmana Marta" lumea din orășelul natal proorocea că „Apostol are să-și frîngă gîtul dacă a apucat-o, în plin război, pe urmele răposatului Bologa". După ce a rupt logodna, Apostol „mai mult zăbovea în jurul mormîntului", avînd „mereu în minte linia dreaptă pe care a urmat-o bătrînul în viață". Pentru ca, în ceasul din urmă cuvintele de îmbărbătare rostite de către preot („. . . Ai rămas fiul părintelui tău, Apostole!") și ecoul acestora în mintea osînditului („Pentru neamul părinților . . .") să parafeze destinul unui om și drama unei „generații pierdute" la meridianul Europei centrale[44].

Apostol Bologa e, din punct de vedere cronologic, ultimul dintr-un șir ce începe cu visul despre Gheorghe Doja, continuă cu Horia, apoi cu schițatul doar „strămoș Grigore", la care se adaugă memorandistul Iosif Bologa, tatăl protagonistului.

Să reluăm puțin: *legătura ancestrală cu pămîntul,* trădată în *Ciuleandra* și confirmată tragic în fiecare dintre romanele amintite, apoi *istoria propriu-zisă* și *rezumatul său biografic* alcătuiesc tot atîtea trepte sau moduri de reactivare ale unor experiențe deosebite (sociale, mitologice, patologice etc.) dar inseriate pe un singur ax. *Pămîntul* ca prezență tutelară, visul despre *supliciul lui Gheorghe Doja, amintirea lui Iosif Bologa* și, nu în ultimul rînd, *obsesia ciuleandrei* sînt fețele, ipostazele c e n t r u l u i, în ultimă instanță, recuperativ — veritabil *nostros* ce arhitecturează, în liniile sale generale, întregul edificiu epic. El determină „cor-

Scanned with OKEN Scanner

pul sferoid"[45] în spațiul căruia, metaforic vorbind, Rebreanu înaintează cu spatele. Cu excepția lui Toma Pahonțu protagoniștii săi se angajează în dramatice eforturi cu finalitate recuperatoare: În *Ion* asistăm, în esență, la două întoarceri dictate de *pămînt* și *iubire;* Horia actualizează martiriul răsculatului Doja; Apostol Bologa descoperă, abia la sfîrșit, semnificația luminii din ochii lui Svoboda; problema țărănească îl atrage iarăși pe Herdelea în cealaltă parte a Carpaților, în vreme ce Puiu Faranga încearcă s-o recupereze — prin magicul dans popular — pe Mădălina dintîi. Anamnesisul acesta diferențiat constituie justificarea de profunzime a ciclicului[46], remarcîndu-se în acest sens prezența, la Rebreanu, a „simetriilor rememorative"[47]. Sferoidalul rezultat astfel tinde spre abolirea duratei, exemplul poate cel mai concludent fiind *Adam și Eva,* unde timpul apare ca mecanism pur, transindividual. În celelalte romane circularitatea e totuși *deschisă,* bucla ca soluție constructivă absoarbe istoria fără s-o anihileze sau, mai precis, fără s-o poată reduce la un timp mitic: ieșim din spațiul romanului *Ion* acompaniați de Herdelea, în cadrul aceluiași tip de condamnare osînditul este altul decît Svoboda, cuvintele rostite de către Rogojinaru în finalul de la *Răscoala* dețin altă încărcătură simbolică în comparație cu *incipit*-ul ș.a. Deschiderile/Închiderile finale implică regimul coextensiv al celor două euri ale scriitorului: biografic și mitic. Acest fapt explică suprapunerea parțială a „simetriilor rememorative" peste structura circulară de adîncime[48]. Legate, structural, prin același *centru* în ipostaze diferite, ele se și diferențiază ajungînd, uneori, la raporturi de incompatibilitate. Să notăm deocamdată că acest dublu raport: *a.* face vizibilă predestinarea constitutivă mythos-ului și tragediei și *b.* limitează, cu pres-

Scanned with OKEN Scanner

tigiul său oarecum autocratic, epopeea virtuală.

Curgerea polifonică a vieții caracterizează, de obicei, eposul exemplar. Prozatorul nostru o restituie și o îngheață în același timp, înscriind-o în ficțiunea circulară, întrucîtva opresivă și din care ieșirea lui Titu Herdelea, să zicem, pentru a migra în altă sferă romanescă mi se pare mai mult un artificiu. Voința de a crea prototipuri nu poate sparge, nici ea, cadrul impus de centrul amintit și certificat de scenele simetrice. Chiar dacă ar fi scris, în continuare, romane extrase din realitatea țărănească (volumul despre Basarabia, alăturat teoretic lui *Ion* și *Răscoalei),* Rebreanu ne-ar fi oferit, balzacian articulată, seria de romane și mai puțin epopeea dorită. Deplasarea aceasta, de la suflul epopeic către limitarea romanescă intră în evoluția logică a formelor epice. Rebreanu o rezumă prin echivocul său în cele din urmă fertil pentru proza românească.

Compoziția circulară, imediat lizibilă în simetriile epice și „structura circulară abisală" (Simion Mioc) traduc raportul, amintit deja, dintre „obiectivitatea-metodă" și „obiectivitatea-natură" în romanele așezate de obicei în primul raft de către istoria și critica literară: *Ion* (1920), *Pădurea spînzuraților* (1922), *Ciuleandra* (1927) și *Răscoala* (1932). Ele se suprapun, cum afirmam, avînd în comun funcționalitatea *organicului,* ca și categorie suverană, particularizată însă de cutare *centru* din fiecare roman. Structura circulară exteriorizează, vizualizează conceptul în discuție; *corpul sferoid* confirmă repetitivul din istorie și — ceea ce este deosebit de important — satisface în același timp deziderатul ce îmbracă vestmîntul axiomei. „O operă literară adevărată, afirmă Rebreanu într-un interviu din 1935, este totdeauna, sau cel puțin trebuie să fie, expresia

Scanned with OKEN Scanner

etică a scriitorului și a lumii care l-a născut"[49]. Scriitorul omniscient începe să-și piardă din siguranță, în imaginea — generalizată și azi — a demiurgului încep să apară fisuri vizibile. Un enunț ulterior, anume că „evoluția literaturii urmează evoluția vieții" însoțește în realitate ezitarea insinuată mai sus („. . . sau cel puțin trebuie să fie . . ."), acum reiterată prin amplificare: „literatura nu poate fi îndreptată prin constrîngeri" *(Literatura și iubirea,* 1939), decide teoreticianul întîmpinînd și problematizînd, în subtext, coerciția exercitată de modelul „sferoidal" asupra cititorului de astăzi. Pentru a fi mai convingător adaugă, tot aici, adevărul că în roman, „ca într-o adevărată oglindă a vieții, se poate constata mai lesne perpetua și radicala schimbare a lumii în care trăim". Or, între „radicala" prefacere din societatea contemporană lui și sentimentul de închidere pe care ni-l transmite opera încheiată se naște o tensiune: latentă la început, în anii redactării efective a primelor romane, apoi tot mai vizibilă în *poietica* ultimelor opere de mari dimensiuni, ea declanșează, în *Metropole* (1931) sau în *Jurnal,* invocarea, de-a dreptul retorică, a „lumii noi" sau a „lumii de mîine". Destinul literar al lui Rebreanu abreviază, în liniamentul biografic, însăși evoluția realismului critic. Ruptura dintre perioada de creație finalizată cu *Răscoala* (1932) și faza ce gravitează în jurul *Gorilei* (1938) semnifică mai puțin istovirea capacității creatoare a lui Rebreanu, cît starea de criză intrinsecă romanului de factură realistă din primele decenii ale veacului XX. Semnele acesteia devin evidente încă în *Ion* și *Pădurea spînzuraților* — romane ce asigură, altfel, continuitatea de fond a meditației convertită în ficțiunea epică și aspirînd la cuprinderea epopeică. Aceasta pentru că, în secolul nostru mai ales, scriitorul încearcă — dezasperat uneori — să mențină coeziunea a ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

el percepe foarte bine ca destrămare. Într-adevăr, „garanția cea mai sigură a ordinii sociale este poate coerența psihologică, și romancierul secolului al XIX-lea, prezentînd personaje structurate psihologic oferă cititorilor săi mai mult decît simpla satisfacție intelectuală de a contempla forme bine organizate. El a optat pentru lizibilitatea constantă a persoanei umane, o afirmă cu insistență chiar. Aparența haotică a vieții sociale e o iluzie relativ inofensivă, scriitorul — încheie Leo Bersani — transmite un mesaj ca s-o asigure de stabilitatea și ordinea sa fundamentală“[50]. Rebreanu confirmă și el regula după care romanul se servește de *hybris-ul* social și psihologic pentru a fabrica sens estetic. Aflat în pragul dezagregării, organicul e reafirmat estetic, fie prin menținerea — cu orice preț — a coeziunii psihologice a personajelor, fie prin soluțiile compensative de natură formală, abreviate în conceptul-imagine de „corp sferoid“. O dată însă cu presentimentul, formulat în 1932, despre „o prăbușire generală, din ce în ce mai accentuată și mai iremediabilă“ creatorul trăiește din plin insuficiența mijloacelor clasice de reprezentare literară. „Crizele s-au permanentizat de un răstimp în viața omenirii, notează în articolul-program din *România literară*. Cînd nu e criză politică, trebuie să fie una economică, dacă nu e financiară, va fi negreșit, una socială; cînd nu e criză de guvern, se găsește o criză de regim . . . Sînt nenumărate și se ivesc mereu altele noi“ *(De ce?, 1932)*. Sînt vremuri „de mare colcăială și turburare“, ele „generează materialul pentru frescele epice“, cum îi va spune lui Camil Baltazar în 1934[51]. O „sinteză a vremurilor de astăzi“ îl tentează dar aceasta, „cartea cea mai dureroasă a vieții mele“ *(Ibidem)*, rămîne doar ca o promisiune „complect schițată“ undeva în arhiva scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Nevoia chinuitoare „de-a mă îndoi în alte domenii", mărturisită un an mai tîrziu lui Dan Petrașincu, surmontează numai parțial „acea viziune a întregului, a omului care nu trebuie să se desprindă de pămînt" *(Cu D. Liviu Rebreanu despre romanul „Răscoala")*. Legăturile dintre opere nu părăsesc bruioanele databile între 1927 și 1933, scriitorul decupează dintr-un vast proiect, *Mojarul iluziilor*, cîteva „felii" organizate mai tîrziu în *Jar (1934)* și *Gorila* (1938). Reculînd din fața spațiilor ample, prozatorul s-a mulțumit, pare-se, cu suprafețele mai limitate și pe care le tratează — inițial cel puțin — cu aceeași voință de a le închide în compoziția uzuală. Cel mai vechi plan din *Gorila* o atestă: „Începutul — ceai etc., vorbindu-se cu admirație despre Franța etc. Sfîrșitul — același ceai despre Germania"[52]. O versiune ulterioară conservă și ea obișnuitul simetrism: „Recepție la D-na Valjean în preajma unei crize latente de guvern. Se vorbește: cinematograf, democrație, bîrfeli, politică internă, partide, umanitarism, Franța . . . În capitolul final — altă recepție la D-na Rotaru, acum soția șefului de partid. Vin diverse d-ne, multe mici partide care vor să fuzioneze pentru putere. Se vorbește cu entuziasm despre Germania"[53]. În redactarea finală Rebreanu renunță la forma aceasta, restrictivă pentru vremurile „de mare colcăială și turburare", pe care le reflectă. Aici lipsește centrul coagulant ce determină „corpul sferoid". *Ion*, *Crăișorul Horia* și celelalte scrieri sublimaseră deja stări/evenimente îndelung sedimentate gravitînd, sub o formă sau alta, în jurul pămîntului, a cărui obsesie o descifrăm în zecile de interviuri. Acum însă, agresat de realitatea imediată, în special politică și aceasta perturbînd îngrijorător ordinea stabilită, romancierului îi vine tot mai greu să-i confere — și e cazul *Gorilei!* — amintitul *sens estetic* în accepție

Scanned with OKEN Scanner

tradiţională. Gestaţia îndelungată, cu adevărat dramatică a acestei opere, este o dovadă, Rebreanu simte că evenimentele contemporane îl depăşesc, de unde ezitările consemnate în seismograful exact al *Jurnalului*. Pe de altă parte, factorul perturbator prin excelenţă — ziaristul şi politicianul veros — figurează în însemnări cu mult mai vechi, datînd din anii 1912—1916. El proliferează onomastic şi tipologic în documentarul de la *Mojarul iluziilor* pentru ca, în a doua jumătate a deceniului al patrulea, să reclame autorului dreptul la cetăţenia literară. Să notăm că modelele reale, un Scarlat Calimachi, Nechifor Crainic sau Pamfil Şeicaru vor cunoaşte un lent şi sinuos proces de transfigurare epică. „Gîndul mă frămîntă mereu şi personagiile vii se îmbie", notează la jumătatea lui 1930, iar în toamna aceluiaşi an precizează că e vorba, printre alte proiecte, de „*Gorila,* avînd erou pe Pamfil Şeicaru şi toată lumea stranie zisă intelectuală din presă şi teatru". În iarna lui 1931 se gîndeşte să-i folosească în *Mojarul iluziilor* pe Nechifor Crainic, Şeicaru şi Ionel Dimitrescu „în siluete asemănătoare şi potrivite situaţiilor. Pe Şeicaru mai ales nu vreau să-l exploatez, ca să-mi rămîie pentru *Gorila*". Timpul trece şi, în decembrie 1934, va nota, excedat: „Nu sînt încă de loc hotărît asupra liniei personajului principal şi nici nu pot începe nimic serios. Nu vreau să semene cu Şeicaru, să pară ca un roman-pamflet, deşi sumedenie din trăsăturile Şeicarului se potrivesc grozav eroului meu". După alţi trei ani, în februarie 1937, ajunge „la adevărată disperare. Parcă niciodată n-am fost aşa de steril în invenţie . . . Am poate zece-douăzeci de variante, dar nici una nu-mi place, nu mă duce înainte cum ar trebui . . .". Într-adevăr, materialul rezistă modelării la care scriitorul îl obliga, cu aceeaşi

Scanned with OKEN Scanner

îndîrjire, pe baza concepției estetice consolidată în deceniile anterioare. Rebreanu soluționează conflictul îndepărtînd tentația literaturii cu cheie, dar alegorizînd, în revanșă, materialul de viață contemporan. „*Gorila* e politica, îi va declara lui M. R. Paraschivescu în ajunul noii apariții editoriale. Politica asta de toate zilele, de toate sforăriile și toate mîrșăviile. Monstrul ăsta ucigător, care pătrunde în viața eroului meu, i-o năpădește, îl copleșește. Conflictul se naște tocmai de aici: din pasiunea politică întîlnind într-un individ o altă pasiune omenească, iubirea"[54]. Paragraful indică și lectura *Gorilei* certifică o rezolvare de factură totuși clasică. Romanul are, cum se știe, un final deschis: după asasinarea lui Pahonțu de către legionari „seara, tîrziu, jurații se retrăgeau să delibereze . . .". Or, un asemenea sfîrșit este și consecința, din punct de vedere compozițional, a lipsei unui *centru* ce asigură, în mod obișnuit la Rebreanu, coeziunea întregului. Ambele sînt însă suplinite de aspectul alegoric al cărții, la care adaug structura polițistă, clasică și ea, din *Amîndoi* (1940) și ecuația sentimentală din *Jar* (1934). Tot o închidere se produce, așadar, și în această etapă de creație, dar printr-un artificiu mai acuzat decît în primele opere. Mai mult, prozatorul rămîne îndatorat, în continuare, prerogativelor realiste: pictura tipologiei sociale din orășelul de provincie atîrnă greu în trama polițistă, dar și în mediul mic-burghez din *Jar*, ca să absoarbă un număr însemnat de pagini din *Gorila*, unde Pahonțu cumulează multe din trăsăturile morale ale unor persoane cu existență istorică. Credincios față de principiul, de-atîtea ori amintit, că literatura trebuie să redea „impresia vieții eterne" creatorul — simțind acut nevoia de altă adecvare estetică — acceptă, legiferează chiar o zonă de tranziție. Astfel, într-o veritabilă *summa* teoretică, care este interviul acordat lui Papatanasiu în 1938, emite sentința

Scanned with OKEN Scanner

că „romanul dă vieții *un tipar* care-i va cuprinde *și dinamismul și fluiditatea*“[55]. Trimițînd, prin derivație la explicitări de tipul „*Gorila* e lumea veche în fața căreia se ridică frumoasă lumea nouă“, definiția citată mai sus conjugă atașamentul scriitorului la canoanele clasice („un tipar . . .“) cu sentimentul neliniștitor („. . . . și dinamismul și fluiditatea“) al unei alte orchestrații, capabilă să radiografieze rîvnita „lume de mîine“. Confesiunile, interviurile conceptualizează ceea ce prozatorul trăiește: o mutație intrinsecă istoriei moderne a realismului. Autorul continuă să creadă în „domnia romanului social“, adică în specia înțeleasă drept „proiecția în afară a trăirilor mele, organizate într-un cosmos nou“, cu toate că semnele ce erodează etanșeitatea edificiului balzacian apar, așa cum anticipam, încă din primele romane. Mai exact, scriitorul exemplifică situația tipică pentru realismul aflat într-o situație liminară, el acordă astfel o enormă importanță forțelor destructive încarnîndu-le în eroi. Ion, Horia sau țărănimea răsculată sînt asemenea exemple: ele dispar într-o aureolă de sînge, o anumită ordine va fi restabilită, desigur vremelnic. Relația dintre autoritatea momentului și individ se dovedește pînă la urmă univocă și în esență opresivă pentru cel de-al doilea termen. Toma Pahonțu nu face excepție de la regulă, destinul său tragic fiind hotărît de timpurile „de mare colcăială și turburare“ ce, în realitate, îl creează. Eroul din *Gorila* „e un echivalent urban al lui Ion“[56] și nu numai atît. Prelungind parcă afirmația prozatorului, Perpessicius constată că „ Toma Pahonțu împrumută din vîrstele încheiate ale eroilor răpuși, sufletul lui Ion și al lui Apostol Bologa“, mai mult, „voluntar ca Ion și torturat de neliniști ca Apostol Bologa, predestinat și însoțit tot timpul de semne funebre, Toma Pahonțu înaintează ca și aceia,

dus de o putere mai presus de sine, către mormîntul presimțit, ce-l așteaptă la capătul drumului“[57].

Eroul încorporează de fiecare dată prototipul, el pledează astfel pentru continuitatea — și valorică! — dintre romanele din perioada 1920—1932 și ultima etapă, localizată între 1934—1940. Prezența, în urzeala epică, a erosului ce accelerează, aproape fără excepție, sfîrșitul ciclic și declinant, păstrarea unui personaj (Titu Herdelea) cu atribuții sensibil amplificate de la *Ion* la *Gorila*, în sfîrșit, procesul de obiectivare ce îngăduie, tot în *Gorila*, permeabilizarea frontierelor dintre stilul adeseori jurnalistic și ficțiunea ca „pură retopire și reconstrucție“ sînt tot atîtea argumente în favoarea unității de viziune și de concepție artistică. Ca să nuanțez acum lucrurile, continuitatea se înfăptuiește și pe linia crizei schițată anterior sau, mai corect, din perspectiva indicelui de modernitate, reprezentat de litigiul întîi disimulat (ca în *Pădurea spînzuraților*) și apoi manifest (în *Gorila)* dintre „tiparul“ de tăietură tradițională și factorii pe care-i numeam perturbatori. E adevărat, în același timp, că voința creatoare supune pînă la urmă faptul brut, finalul în suspensie din *Gorila* nu refuză totuși arhitectura generală (planuri narative bine încheiate ș.a.), liniștitoare.

Examenul nostru tipologic aproximează faptul că, în proza lui Rebreanu, se poate urmări, ca într-un soi de palimpsest, o dublă translație, aceea de la spiritul epopeic către formula romanului realist și apoi spre proza modernă. Mai mult chiar, seria de romane cuprinsă între *Ion* și *Gorila* comprimă, aglutinează, la nivelul fiecărei opere mai importante, cele trei vîrste din epica europeană și asta dincolo de prioritatea, afirmată și teoretic, a opticii de sorginte balzaciană. Că „iluzionismul realist e în

Scanned with OKEN Scanner

pierdere de viteză«[58] și la clasicul Rebreanu o poate confirma, în cele din urmă, lectura comparativă, de ordin stilistic, a secvențelor inițiale. Anterior luasem în discuție *incipit*-ul din *Răscoala*, pentru a exemplifica *poietica* lui Rebreanu schițată și de reflexia teoretică. Centru de greutate și adevărat loc strategic al narațiunii, „Deschiderea" sau „Începutul" cheamă privirea disociativă și comentariul integrator.

IV

A începe dar și a sfîrși un roman înseamnă a-l delimita de celelalte forme de discurs, mai mult, procedeul trădează o anumită concepție asupra lumii. Codajul deschiderii și închiderii unui text narativ diferă de la o epocă culturală la alta, el particularizează de fapt capacitatea creatorului de a structura un univers àfin pînă la urmă cu acela în care știința momentului îi spune că trăiește. Primele fraze instituie, s-a observat, un autocratism al semnificativului, ele cheamă deja acordul final ca în cea mai riguroasă compoziție nuvelistică. Rebreanu ilustrează postulatul acesta general, cu observația că analiza *incipit*-urilor sale, îndelung căutate, desprinde și alte semne constitutive prozei din acest veac[59]. Să le transcriem deocamdată păstrînd cronologia, cu excepția romanelor mai puțin reușite, *Jar* (1934) și *Amîndoi* (1940).

Ion /A/:

„Din șoseaua ce vine de la Cîrlibaba, întovărășind Someșul cînd în dreapta, cînd în stînga, pînă la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece

rîul peste podul bătrîn de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bîrgăului.

Lăsînd Jidovița, drumul urcă mai întîi anevoie pînă ce-și face loc printre dealurile strîmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzîndu-se printre fagii tineri, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, . . .“ etc.

Pădurea spînzuraților /B/:

„Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu știreangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrîni săpau groapa, scuipîndu-și des în palme și hîciind a osteneală după fiece lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii zvîrleau lut galben, lipicios . . .

Caporalul își răsucea mustățile și se uita mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Privelișteа îl supăra, deși căuta să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta era cimitirul militar, înconjurat cu sîrmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă. În stînga, la cîțiva pași, începea cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni . . .“

Adam și Eva /C/:

„Odaia era albă ca un culcuș de fecioară. Apusul își filtra agonia prin două ferestre înalte, schițînd pe parchet două romburi de lumină portocalie, care cuprindeau picioarele patului într-o îmbrățișare tremurătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Un miros straniu de albeață respirau pereții proaspăt văruiți și se cernea în unde subțiri pe măsuța cu trei scaune dintre ferestre, pe soba de teracotă din colț, pe noptiera de la capătul patului și chiar pe Jilțul de paie în care veghea sora de caritate Dafina, îmbrăcată în șorț alb, cu bonetă albă pe creștet și cu o cruciuliță roșie între sînii plini de sănătate. Din unghere răsăreau umbre sfioase, cenușii, înaintau domol și apoi, brusc, se stingeau, speriate parcă de tăcerea deasă ce căptușea odaia și înghițea tic-tacul grav al pendulei atîrnate deasupra calendarului, pe fîșia de zid dintre cele două geamuri . . .“ etc.

Ciuleandra /D/:

„— Taci! . . . Taci! . . . Taci! . . .

O prăvălise pe sofa și, cu genunchiul drept, îi zdrobea sînii. Degetele și le înfipsese în gîtul ei plin și alb, parc-ar fi vrut să înăbușe un răspuns de care se temea. Îi simțea corpul zvîrcolindu-se, întocmai ca subt o îmbrățișare fierbinte, și zvîrcolirea îl înfurie mai nătîng.

— Taci! . . . Taci! . . .

Repeta același cuvînt, cu același glas horcăit, forăind pe nas, prelung. Ochii lui umflați nu vedeau totuși nimic, ca și cînd ar fi coborît peste ei un obositor văl roșu . . .“ etc.

Crăișorul /E/:

„Prin ceața albă și necăcioasă, pe calea desfundată dinspre Arada, cobora în satul Albac, gîfîind și suduind, Ursu Uibaru, țăran țanțoș, cu cisme ungurești, cu căciula neagră pe-o ureche, gornic în slujba șpanului de la Cîmpeni. Fusese trimis de ieri cu porunci, a mas la Ion Mătieșu, tovarăș de gornicie din Arada, și acum se întorcea necăjit că nu întîlnește vreo căruță, să nu-l apuce pe-aici noaptea și vremea mai rea. Pe podețul de peste rîul Albacului, în mijlocul satului și în fața bisericuței de lemn, la

Scanned with OKEN Scanner

răscrucea drumului spre Cîmpeni, îi ieși brusc în față un flăcău cu țundra sură pe umeri. Bucuros că măcar întîlnește un suflet de om, Uibaru strigă: — Care ești, măi omule? . . . Ia oprește oleacă! . . . Tu erai Ionuț? . . .“ etc.

Răscoala /F/:

„— D-voastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri, și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, cînd în realitate e numai rău, prost și leneș!

Ilie Rogojinaru sfîrși gîfîind de convingere. Își șterse chelia sfătoasă cu o batistă mare tărcată și își smuci mustața groasă-pleoștită din care cîteva fire i se încurcaseră, supărîndu-l, în colțurile gurii. Era arendașul moșiei Olena-Dolj“ etc.

Gorila /G/:

„— Nu, zău, m-ați ametit cu atîta politică! izbucni d-na Emilia Cornoiu într-un grup de bărbați, așteptînd începerea ceremoniei. Parcă nici n-am fi la logodnă . . .

Constantin Cornoiu, tatăl logodnicei și amfitrionul, se scuză cu un surîs jenat și totuși galant:

— Ai dreptate, coană Milico, ne-a cotropit politica și ne-a stricat pînă în măduva oaselor! Poate de aceea merg toate treburile din rău în mai rău . . .“ etc.

La o lectură tabulară a secvențelor inițiale constatăm cîteva izomorfisme redevabile poeticii realismului. Rebreanu își începe cărțile *à la Balzac* (A, B, C, E) dar și *in medias res* (D, F, G). În primul caz scriitorul optează cu precădere pentru descrierea în mișcare, o singură dată antecamera prozei e statică (C); în cel de-al doilea, dialogicul imprimă tensiunea transmisă, cu variabile, în paginile și capitolele următoare.

Scanned with OKEN Scanner

Abundența construcțiilor verbale ne proiectează în diegeză pură, Rebreanu evită — cel puțin în aceste debuturi — o intruziune stîngace și pe care, se știe, nu și-a putut-o reprima în numeroase paragrafe din *Ion* sau *Răscoala*. Mai exact spus, autorul se lasă condus de un instinct dramatic fără greș, aplicînd o tehnică cinematografică suigeneris. Prim-planurile sînt pregătite cu minuție prin travelling-ul gradat (B, E) ori se instalează dintr-o dată (F, G), exploziv chiar (D). De fiecare dată însă trăim senzația de trecere firească, de prelungire a *timpului real* în *timpul fictiv* și asta chiar în exemplele de aparentă ruptură/opoziție a prezentului din *incipit* cu trecutul prezumat. Marcînd o asemenea trecere, secvențele de față suprapun d e j a timpul romanesc peste cel istoric, obținîndu-se din start acel *trompe l'oeil* ce conferă epicii relief și personajului dimensiuni volumetrice. Impersonalizarea ca și principiu constructiv devine altă consecință previzibilă, cu atît mai mult cu cît secvențele decupate mai sus — și păstrîndu-și o unitate de sens — sînt puternic centralizate. Astfel, drumul parțial animizat (A), spînzurătoarea „nouă și sfidătoare" (B), culoarea albă, generalizată în odaia de spital (C), gîtul „plin și alb" al femeii în prag de moarte (D), „țăranul țanțoș" Ursu Uibaru (E), sintagma, amplificată pe parcurs; „nu cunoașteți țăranul român" (F) și afirmația „ne-a cotropit politica" (G) alcătuiesc centrele de gravitație din fiecare paragraf. Ele reclamă, printr-un veritabil dictat impus de legea cauzalității, dezvoltările ulterioare pînă la închiderile/deschiderile din finalul celor șapte opere. Realismul confirmă astfel cu Rebreanu funcționalitatea principiului *pars pro toto*, întîlnit frecvent în structurile nuvelei clasice.

Diferențele specifice sînt de asemenea schițate, „fraza salvatoare" ne trimite — direct sau

Scanned with OKEN Scanner

aluziv — la vîrste și experiențe epice diferite, dar subsumate creatorului omniscient. *Ion* de pildă primește de la început o infuzie epopeică: prezentul indicativ („Din șoseaua *ce vine* . . . *se desprinde* un drum alb“ etc.) numește și fixează în acest chip ținuturi, animale și oameni. Ele sînt luminate în mod egal, aduse adică în același prim-plan, ca într-un alt scut al lui Ahile: fuiorul de fum albăstrui „se opintește să se înalțe dintre crengile pomilor“, pisica albă „vine în vîrful picioarelor“, cîinele învățătorului „picotește în mijlocul drumului“, o babă se prăjește la soare etc. În spațiul acesta perfect obiectivat se strecoară vocea auctorială. Iată, drumul „urcă întîi *anevoie*“, apoi „înaintează *vesel*“, în vreme ce „satul e *parcă* mort, iar căldura *„te sugrumă*“. Expresiile subliniate alcătuiesc, întrunite, marca prezenței în text a creatorului omniprezent, ce parafează și sfîrșitul construit după legea simetriei: „Copitele cailor bocănesc *aspru* pe drumul bătătorit și roțile trăsurii uruie mereu, *monoton-monoton ca însuși mersul vremii* . . .“ ș.a. O atare pliere dublă — a timpului real pe cel fictiv și a vocii auctoriale pe cea impersonală — constituie o performanță unică la Rebreanu, ea n-a mai putut fi reeditată nici în *Răscoala* și nici în evocarea din *Crăișorul*. În ultimul, mai ales, autorul se instalează de la început, umplînd cadrul, dominîndu-l: „Prin ceața albă, *necăcioasă*, pe calea desfundată . . .“ ș.a. Pe de altă parte, la cele două dimensiuni din *Ion* se mai adaugă una, creionată și ea, aceea simbolică, anticipînd amintitul „realism nou“ sau, tot în formularea lui Rebreanu, „un realism al esențelor“. Între „crucea strîmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi“, casa lui Pop-Glanetașu, al cărei acoperiș apare ca „un cap de balaur“ și „creasta însîngerată“ a păsării din praful drumului se instituie, desigur subteran, o relație complementară datorită semnificației

Scanned with OKEN Scanner

lor premonitorii, în acord cu obligativitatea semnificării, impusă de formula romanului balzacian.

Cu *Pădurea spînzuraților* asistăm la schimbarea de registru, dar și la o simptomatică ezitare a lui Rebreanu. Simbolicul, structural în proza modernă, se transformă acum în factor de coerență, anunțat încă în mai vechile *Caiete de creație* unde, citim, „spînzurătoarea, în lumina făcliilor, e ca o cruce enormă, neagră, chemătoare"[60]. Enunțul va fi amplificat în versiunea finală: „Sub cerul cenușiu de toamnă *ca un clopot uriaș de sticlă aburită,* spînzurătoarea nouă și *sfidătoare,* înfiptă la marginea satului, *întindea brațul* cu ștreangul spre cîmpia neagră . . ." (B). Orizontului deschis din *A* îi ia locul acum un spațiu limitat, favorizînd examenul autoscopic. Sintagmele subliniate indică desigur controlul aceluiași creator omniscient, el continuă să tuteleze, cum s-a observat, devierile de la vocea auctorială[61]. Caporalul, căpitanul și locotenentul își intersectează atitudinile schițînd, în fiecare caz, o tentativă de subiectivizare a narațiunii. Căpitanul, „ridicînd însă ochii și văzînd iar spînzurătoarea se retrase cîțiva pași ca în fața unui dușman amenințător"; în fața ștreangului care se legăna caporalul „simți un fior rece și întoarse repede capul" etc. Colorat acum, de către personaj, textul nu se preface încă în monolog interior. Rebreanu anunță doar romanul psihologic propriu-zis. *Incipit*-ul însuși marchează *continuitatea* cu un timp anterior (execuția lui Svoboda fiind consecința a ceea ce s-a întîmplat înainte de-a începe romanul), dar și, mai ales, *ruptura* cu acesta, întrucît scena tragică declanșează ultima criză morală a lui Bologa, precum și sondajul anamnetic și lămuritor în biografia personajului protagonist. În virtutea axiomei elaborată de către realism, imaginea spîn-

Scanned with OKEN Scanner

zurătorii (asociată, în bruioane, „cu o cruce enormă, neagră") își „cheamă" de la început corespondentul scenic, așa că nu trebuie să mire faptul că Rebreanu își ucide protagonistul — și manuscrisele o dovedesc — înainte de a afla despre tragedia fratelui. De asemenea, starea liminară de criză motivează și opțiunea inițială a prozatorului pentru forma nuvelistică sau propriu-zis dramatică, ultima fiind concretizată în drama alcătuită din trei acte și șapte tablouri *Pădurea spînzuraților*.

Intrarea *ex abrupto* particularizează și *Adam și Eva*. Tehnica este a flash-back-ului, permițînd amalgamarea celor șapte experiențe existențiale cu trăirea lor simultană. Primul capitol, *Începutul* e în realitate *Sfîrșitul*. Din B se prelungește starea de claustrare, fixată deja în versiunile intermediare: „Odaia sanatoriu. El în pat, nemișcat. Sora de caritate, nemișcată. Soare mult. Alb"[62]. Preluarea ulterioară (din ms. 2535) diversifică enunțul păstrînd în schimb elementele polarizatoare, constantele deci: androginia, acronia și magia cifrei șapte: „Apusul își filtra agonia prin perdelele celor două ferestre, desemnînd pe parchet două romburi albe de lumină (în versiunea finală completat cu: „care cuprindeau picioarele patului într-o îmbrățișare tremurătoare . . .") . . . Tăcerea era atît de mare încît părea un zăbranic moale care ar fi căptușit toată odaia, încît înghițea și tic-tacul pendulei atîrnată între ferestre deasupra calendarului . . . Văzu ferestrele cu perdele albe și, între ele, pendula a cărei limbă se clătina rar, greoi, fără zgomot. Cadranul însă i se păru spălăcit de nu putea deosebi minutarele. În schimb, dedesubt, pe calendarul de perete, citi un șapte negru arab și altul roșu roman". Transcrierea finală apasă pe închiderea spațiului în care se va consuma discursul în realitate monologic, deși „retrăirile" celor șapte existențe sînt puternic epicizate. Mitul dobîndește aici

Scanned with OKEN Scanner

funcție coezivă și rațiune compoziționalã, el nu poate în nici un caz suplini sau reedita, măcar parțial, respirația epopeică din *Ion*. Albul nivelator — tăcerea — nemișcarea aproximează nu atît prezentul etern din secvența A, cît momentul unic în care se află Toma Novac, acela de dinaintea morții iminente, acronic și el, cînd experiența și conștiința coincid. Intuindu-l, scriitorul nostru nu l-a putut decît sugera, obiectivîndu-l într-o „natură moartă“ (odaia de spital), tensionată, totuși, prin jocul construcțiilor gerundivale cu seria de imperfecte[63]. Ochiul se mișcă pretutindeni, el înregistrează după normele înscenării dramatice și prepară cadrul pentru experiența eminamente subiectivă ce transformă *Adam și Eva* în manualul „iluziilor eterne“.

Cinematografic debutează și *Ciuleandra*, însă aici materialitatea crimei ne plasează — ca și odaia de spital din C — la frontiera dintre real și ireal[64]. În toate variantele „gîtul ei plin și alb“ centrează *incipit*-ul, în vreme ce stereotipul „Taci! . . .“ îl ritmează. Ambele expresii concurează parcă la negarea importanței *ochiului* ce fascinează și dincolo de moarte. Într-una din primele versiuni, intitulată *Nebunul*, „ochii femeii se deschiseseră larg și înțepeniră îmbibați de groază“; corelativ, în alt text, mai apropiat de cel final, „el însuși forăia pe nas, bombănea din cînd în cînd „taci, taci“, cu ochii închiși, pierdut, cuprins parcă de a plăcere“[65]. Ultima parte din enunțul citat este dezvoltat (și definitivat) în acest mod: „Ochii lui umflați nu vedeau totuși nimic, ca și cînd s-ar fi coborît peste ei un obositor văl roșu . . .“ Privirea hipertrofiată din afară se (auto)anulează pregătind, pe cale violentă, un chinuitor examen autoscopic. Ochii, totalizanți altădată, sînt acum pustii numai că ochiul celălalt, al prozatorului, nu rezistă tentației de a descrie, amănun-

Scanned with OKEN Scanner

țit și compensativ, oglinzile lor oarbe: „două globuri albe, sticloase, aproape ieșite din orbite, cu o fină rețea de vinișoare roșii încercuind o pată rotundă albastră-viorie: ochii ei înmărmuriți într-o lucire de spaimă resemnată". Privirile acestea moarte — „mustrare nesuferită" pentru Puiu Faranga — hotărăsc, în paragrafele următoare, procesul de subiectivizare a narațiunii coextensiv, totuși, cu unghiul tradițional, *ab exterioribus:* „globurile albe în aceeași vreme se măreau mereu și se împreunau într-un disc cenușiu care apoi începea să se învîrtească amețitor . . ." etc. Faranga își apropriază involuntar un spațiu devenit brusc agresiv. „Lîngă sofa, blana de urs alb se zbîrlise, iar capul cu ochii morți, de sticlă, îl privea căscînd gura către el, amenințător". În *Adam și Eva* clipa unică, de realizare androgină, este urmată de un declin rapid, finalizat cu moartea protagonistului ce închide și, în același timp, anunță următorul avatar din ciclul celor șapte. Debutul se construiește aici prin argumentări totuși succesive, ordonate de privirea auctorială: lumina crepusculară filtrată prin ferestrele salonului, albul mobilei de spital, pendula din perete ș.a. În *Ciuleandra* sîntem proiectați dintr-o dată în plină zonă interstițială, de coșmar și anormalitate totodată și asta din perspectiva deformatoare a lui Puiu Faranga. Mai exact, fraza dorită, „care să fixeze ritmul adevărat", ia turnură monologică imediat după înregistrarea propriu-zisă a crimei. Același creator omniprezent rezumă ceea ce am trăit, împreună cu Faranga, în primele două pagini: „Cîteva clipe avu simultan toate certitudinile: că trăiește și că e moartă, că a ucis-o și că n-a ucis-o, că nu s-a întîmplat nimic și că s-a sfîrșit tot . . ." etc. Și *Ciuleadra* confirmă, așadar, ezitarea schițată în B și C, dar cu observația că acum procesul de subiectivizare aproape instaurează textul romanesc.

Scanned with OKEN Scanner

Prin obiectul său — un caz clinic — Rebreanu ne apropie și mai mult de proza psihologică prin excelență, deși rămîne la analiza de tip comportamentist. La această optică tradițională scriitorul n-a renunțat nici ulterior, în *Răscoala* și în *Gorila,* ambele cu deschidere *in medias res.*

Ultima operă, de pildă, este așternută pe hîrtie după ce lumea reprezentată îi devenise familiară („clară, făcută, văzută, auzită"). În definitivarea *incipit*-ului prozatorul pendulează între forma intens dramatizată și relatarea obișnuită. Primul capitol, *Întorsătura,* cunoaște aceste alternative. Într-unul din primele bruoane întîlnim forma dialogică: „— Adevărat, maestre? Spune! . . . Cade guvernul? Întrebarea d-nei Cornoiu, înfășurată într-un surîs cochet, săltă un răstimp ca un fluture zglobiu printre domnii care alcătuiau un grup în salonașul . . ." În altul: „Într-un grup de bărbați trona, blondă și fericită, d-na Emilia Cornoiu. Mai fericită ar fi fost dacă măcar vreunul i-ar fi făcut și puțină curte. Dar se vorbea politică și astfel domnii nici nu observau zîmbetele ispititoare ce se plimbau de la unul la altul încercînd să schimbe subiectul conversației . . ."[66]. Numitorul comun precipită în „M-ați omorît cu atîta politică!" din versiunea imprimată în 1938. Expresia, de fapt replica Emiliei Cornoiu, devine laitmotivul ce structurează o narațiune, cum spuneam, puternic alegorizată încă de la titlu *(Gorila)* în figura lui Toma Pahonțu[67]. Între definiții precum „arta de-a prevedea, de a crea și de a ferici un popor sau lumea întreagă" și „politica e rîia vieții"[68] se consumă o întreagă demonstrație — vizavi de „lumea de mîine" — și se caracterizează cu mijloace epice o monomanie alunecată, firesc la Rebreanu, în tragic. Ideologicul ia un serios avans față de eveniment, prozatorul introducînd la noi *romanul politic.* Dacă

Scanned with OKEN Scanner

modernitatea sa e vizibilă, de exemplu, și în inserția elementelor de reportaj, e la fel de evidentă apartenența *Gorilei* la forma familiară autorului. Toma Pahonțu e redevabil și el *prototipului*, dincolo de afinitățile structurale cu protagonistul din *Ion*. Travelling-ul și, în general, instanțele dramatice reafirmă perspectiva deplin obiectivată, atît de clară în *Răscoala*[69]. Aceeași optică supralicitează în *Gorila*, fie prin alegorizare, fie în tonul sentențios ce impregnează narațiunea, precum: „Civilizația nu începe cu politica, în orice caz; cel mult sfîrșește prin politică și se destramă! . . .“; sau: „un popor nepolitic e un organism mort“ etc.

Lectura secvențelor transcrise nu poate fi extrapolată, e adevărat, la textul romanesc integral. *Incipit*-ul anunță, dar nu epuizează opera sub raportul ce ne interesează, al articulațiilor estetice. „Fraza salvatoare“ conține totuși, în subtextul său, vîrste epice diferite dar înscrise — o repet iarăși! — în orizontul balzacian. Este vorba de translația, lizibilă în fiecare operă, spre formele moderne. Apropierea, de către personajul x sau y, a unui eveniment sau peisaj nu contestă, pune doar în cauză ochiul omniprezent și atitudinea globalizantă a creatorului de ficțiune. Totalitatea lumii, organicul deci, e reafirmat în fiecare din marile romane, „peste zvîrcolirile vieții — sîntem atenționați în finalul din *Ion* — vremea vine nepăsătoare, ștergînd toate urmele“. Dacă realismul din secolul trecut este, din punct de vedere estetic, ultima expresie mai adecvată a organicului, dimensiunea simbolică ajută și ea la consolidarea — în contratimp cu orientarea generală din literatura interbelică — a edificiului masiv, cu belșug de ornamente mereu semnificative. Hristosul de tablă ruginită, spînzurătorea amenințătoare, cuplul etern, dansul extatic, amintirea supliciului lui Doja sau

gorila politică generalizează destine altfel individuale și contribuie, decisiv adesea, la arhitecturarea romanelor. Dar simbolicul perpetuează în același timp și starea de criză a realismului acceptat ca unul al „esențelor", criză pe care am aproximat-o pînă acum numai din unghiul de teorie literară. Ea este adîncită (și soluționată!), în continuare, de intruziunea *hybris*-ului tragic, rezultat pe de o parte din raportul dintre *iubire* și *moarte*, precum și din relația conflictuală dintre aplecarea spre elementar și nostalgia dureroasă după „misterul eternității", pe de alta. Factor perturbator al ordinii constituite, *tragicul* are, în același timp, o funcție și mai cu seamă o finalitate integratoare menținînd, în jurul universului rebrenian, haloul de „taină dureros de necuprinsă".

V

Atmosfera predominant tragică impregnează nuvelistica, dar și universul romanesc, orientate spre social ca și spre cazurile de conștiință. Să notăm, la început, că *prototipurile* lui Rebreanu aparțin, în mod aproape egal, veacului nostru dar și orizontului arhaic. Pe primul palier, locul transcendenței divine este ocupat de către evenimentul resimțit ca fiind arbitrar. „Viața e nimicitoarea iluziilor", remarca bucovineanului Virgil Pintea, iar Titu Herdelea își justifică astfel o existență în realitate deambulatorie: „Adică ce-mi pasă mie de unde vin și ce o fi mîine? E o nerozie să te perpelești cu întrebări fără sfîrșit! . . . Unde te duce viața, acolo trebuie să mergi, și ce-ți poruncește ea trebuie să faci! Numai nebunii umblă să-i stăvilească mersul, s-o abată din calea ei, să se

împotrivească voinței celei mari care e una și care e oarbă și totuși urmărește o țintă sigură, necunoscută de infima pricepere omenească . . . Viața singură știe ce vrea, sau poate pentru că nu știe nici ea, mi se pare că știe. Unde merge ea e bine, căci merge tot înainte, peste prăpăstii, peste munți, mereu înainte. Cine cade din darul vieții e pierdut . . . Înainte! Înainte! Înainte!"[70]. Și pentru „apostolul" Bologa „viața e un povîrniș cu un capăt în cer și cu celălalt în neant"[71], cu alte cuvinte „o finalitate fără scop", teoretizată în termeni oarecum similari în filosofia europeană contemporană[72]. În această lume părăsită de Dumne(zeu) invocarea Lui se face la mari intervale, uneori din obișnuință. O excepție face *Proștii*, construită bipolar, pe tensiunea dintre apelativul „D-zeu să v-ajute!" și imprecația din final, „Nu v-ajute Dumnezeu sfîntul!", sau reîntoarcerea — mediată de *iubire* — a lui Bologa din finalul *Pădurii spînzuraților*. Istoria în curs, adică „zvîrcolirile vieții" fascinează și totodată agresează creatorul de ficțiune, ele impun o dimenisune pe care aș numi-o a *orizontalității*, aceasta manifestîndu-se nu numai în planul temporal linear. Puternicele disensiuni sociale din satul tradițional, prima conflagrație mondială, luptele politice postbelice sau istoria referențială nu potolesc „foamea" epică a lui Rebreanu. Ambiția de a compune o frescă a vieții românești corespunde năzuinței mai adînci, de suprindere globală, în acord cu îndemnul pe care Herdelea și-l adresa sieși („Înainte! Înainte! Înainte!"): romanele despre Transilvania *(Ion)* și Regat *(Răscoala)* trebuiau să fie completate cu altul despre Basarabia, din păcate nerealizat. La aceasta se adaugă și proteismul estetic rebrenian, anume romanul realist *(Ion)*, psihologic *(Ciuleandra)*, istoric *(Crăișorul Horia)*, polițist *(Amîndoi)*, politic *(Gorila)* etc. În aceeași ordine apoi acumulativul con-

stituie un principiu fundamental de construcție epică, indiferent că de aici deducem repetitivul în istorie sau senzația de materializare a lumii zugrăvită după normele reprezentării clasice. În acest sens, atracția exercitată de lucrurile perfect vizibile, și mai puțin de penumbră, explică fără-ndoială transformarea planurilor de adîncime în altele de suprafață, încît pînă și un roman ca *Adam și Eva* „crește" de fapt pe orizontală. Legea hazardului obiectiv, amintită deja în examinarea *poieticii* lui Rebreanu, o întîlnim iarăși, de astă dată la nivelul evenimentelor ce, surprinde cu finețe Dolores Toma, „apar și se coordonează în funcție de ansamblul pe care-l constituie în carte și nu de presupusa lor desfășurare reală"[73]. Senzația de materialitate e completată cu impresia de spațializare, tocmai prin cultivarea raporturilor pe orizontală, de simultaneizare a personajelor și situațiilor. Opțiunea scriitorului pentru „propensiunea simultană" se manifestase cu un deceniu înainte (1921), într-o cronică dramatică despre *Bătrînul* — drama Hortensiei Papadat-Bengescu. „De obicei scriitorul, creînd, stă pe loc, privind din același unghi lumea și viața. D-na Papadat-Bengescu procedează invers; la d-sa lumea și viața stau pe loc, pe cînd scriitorul își schimbă neîncetat unghiul de observație, năzuind parcă să prindă viața în mers, în desfășurarea ei *simultană*"[74]. A te identifica cu mai multe relativități înseamnă a urma legea extensiei: rezultatul este suprafața densă și plană, din care se detașează, la Rebreanu, *socialul*, *istoricul* și *politicul* cu forța lor coercitivă asupra individului. Acesta, fie că e țăran sau intelectual, se raportează, în termeni de opoziție, la o „transcendență deviată" (René Girard). De aici mișcarea browniană a lui Bologa, „întoarcerile" lui Ion sau rătăcirile lui Toma Pahonțu — toate dezvoltîndu-se în funcție de prezentul opresiv. La

Scanned with OKEN Scanner

acest nivel de lectură și de scriere, restitutiv prin excelență, se instalează primul strat tragic, legat de *eul biografic* rebrenian ce, inventînd desfășurări diacronice în competiție cu cele reale, elaborează simetriile și simultaneitățile intrinseci romanului ca și „corp sferoid".

Personajele obiectivează și multiplică eul biografic într-un proces ce se desfășoară pe altă dimensiune însă, pe cea *verticală*. Prototipurile cresc din „pasiunea originară a posesiunii"[75], îndreptățind expresionismul sui-generis din opera nuvelistică și romanescă. Violența coroborată, schopenhaurian, cu obsesia e centrată de „voința cea mare", a cărei apologie o face, desigur compensativ, nehotărîtul în fond Titu Herdelea. „Voința cea mare sînt eu, precum e și vaca lui Ion sau cîinele nostru, ori viermele ce se așează singur sub talpa mea ca să-l strivesc sau chiar bolovanul pe care-l izbești cu piciorul, precum tot ce este, și cerul, și ceea ce este dincolo de cer și de stele . . .". Antropocentrismul se radicalizează ulterior în atitudinea lui Grosz, după care „omul e centrul universului, fiindcă numai în om materia a ajuns la conștiința propriului său eu, a ajuns să se cunoască! . . . Omul e Dumnezeu"[76]. De aici, fără-ndoială, antropomorfizarea mediului și, nu în ultimul rînd, animizarea obiectelor — procese lizibile deja în proza scurtă[77]. Personajele propulsate de „voința cea mare" se transformă și ele în tot atîtea „transcendențe deviate" — efecte de autoproiecție psihologică în consens cu ascensiunea, chiar dacă vremelnică, pe tărîm social ori politic. Numai că modelul divin („Omul e Dumnezeu") va fi negat pînă la urmă de „subterana aorgică" (Nicolae Balotă) din existența individuală reglată, dacă se poate spune astfel, de obsesie și violență. Apare aici un al doilea strat tragic, eminamente interior, ce își apropriază conceptul de *des-*

tin și chiar tiparele tragediei clasice. Doar aici descifrăm „acel joc impersonal de forțe obscure" iar „prin obiectivitatea aceasta, mărturisește scriitorul, am voit ca toate cruzimile, omenești sau neomenești, din *Răscoala* să fie justificate în virtutea unui destin" (Ion Petrașincu, *Cu D. Liviu Rebreanu despre romanul Răscoala).* Înainte de-a fi agresat din exterior, personajul se prăbușește datorită lui însuși, cîteodată chiar de la începutul prozei, ca în *Ciuleandra,* unde stihialul se impune de la primele pagini. Scindarea eroului o regăsim, prin extrapolare, și în manifestările colective *(Răscoala),* după cum „regizorul" spectacolului tragic, un fel de Casandră *ad hoc,* anunță, declanșează și finalizează cîteodată *hybris*-ul. Într-un fel sau altul toate aceste personaje de plan secund sub raport epic sînt deficitare biologic, afectiv ori social. Prin rolul întrucîtva similar pe care îl joacă în evoluția/involuția protagoniștilor, ele se înscriu pe un singur ax ca și semnificație ultimă, respectiv oloaga Savista *(Ion)* -------- inițiaticul Klapka *(Pădurea spînzuraților)*[78] -------- doctorul Ursu *(Ciuleandra)* -------- iluminatul Anton *(Răscoala).* Toate aceste „voci" acompaniază, pînă la sfîrșit, drumul de „povîrniș" urmat de către prototip. Asocierea cu tragedia elină e firească, *Ion* de pildă este „echivalentul ori parafraza unei tragedii grecești, ca o flagrantă exemplificare a metodelor fatalității"[79], în vreme ce *satul* împrumută atributele *corului* antic[80]. Întregul epos e tutelat în același timp de „transcendența deviată", încorporată în individul ce deține, spre deosebire de opera lui Sadoveanu de exemplu, un loc nuclear. Căderea acestuia — întotdeauna violentă! — e anticipată de un *anamnesis* profund, ce m-a condus anterior la observația că umanitatea rebreniană înaintează de fapt cu spatele. Întoarcerea lui Ion la prima iubire, a lui

Bologa la credința regăsită după un lung hiatus sau a lui Faraga la Mădălina de altădată certifică o circularitate de esență, arhetipală, aș spune, și pe care simetriile de situație, personaj etc., adică „progresiunile simultane", nu fac decît s-o confirme. Această constantă rememorativă face parte integrantă din *eul mitic*, atemporal al prozatorului, la care ajunsesem de altfel și cînd îi sondasem *poietica*. Miezul din „corpul sferoid" e prin urmare acronic, tocmai pentru că e impersonal[81], de unde senzația acută de fatalitate în sensul grecesc al termenului, ce prezidează o lume în derivă, livrînd-o adică *hybris*-ului, dar trăind mereu „nostalgia eticului".

Reluînd acum cele două paliere ce structurează, în general, edificiul romanesc — anume, cel biografic (diacronic) și mitic (acronic) — trebuie să remarc din nou că ciclicul de profunzime absoarbe „mersul vremii" fără să-l anihileze, dimpotrivă. Rezultatul e, strict compozițional, *bucla* — loc de paradoxală întîlnire a orizontalității (istoricul) cu verticalitatea (miticul) și de suprapunere doar parțială a simetriilor epice propriu-zise peste „structura circulară abisală" (Simion Mioc). Pe de o parte planurile comunică pînă acolo încît „mersul vremii" va fi resimțit „monoton-monoton", adică repetitiv și el, în vreme ce *anamnesis*-ul amintit ia forma și turnura desfășurării diacronice; pe de altă parte, înregistrăm și o relație tensională ce, latentă la începutul fiecărui roman, duce la incompatibilitate și apoi la soluția tragică. Voi urmări mai îndeaproape aceste puncte de convergență/divergență între cele două dimensiuni ce alcătuiesc (și modifică în *buclă*) așa-numitul „corp sferoid".

Există, la Rebreanu, doi poli depărtați și, în egală măsură, foarte apropiați și pe care o lectură de tip hermeneutic îi poate încercui pe deplin: *iubirea* și *moartea*. Raportul paradig-

matic dintre Eros și Thanatos trimite la o infrastructură metafizică ce, schițată doar în *Ion* și amplificată în *Pădurea spînzuraților*, primește ancadramentul teoretic o dată cu *Adam și Eva*, „cartea iluziilor eterne". După aproximativ un deceniu de la imprimarea acesteia, în *Mărturisirile* din 1932, scriitorul atenționa, din nou, că iubirea trebuie înțeleasă ca „un instinct vital care cîrmuiește drumurile omenirii ca și foamea și moartea". Dar din 1917 deja cronicarul dramatic afirmase, cu ocazia reprezentării *Șarpelui* lui Wedekind, că iubirea „n-are nici început, nici sfîrșit. N-are părinți și nu ispășește. Trăiește veșnic. E nemuritoare. Este duhul lumii, bun sau rău, *Erdgeist*"[82]. O afirmație tardivă — „Moartea se învecinează cu iubirea", din *Literatura și iubirea* (1939) — nu semnifică nici echivalență și nici substituție chiar dacă, îi spune Bologa preotului Buteanu, „cu iubirea în suflet poți trece pragul morții, căci ea stăpînește și dincolo, pretutindeni, în toate lumile existente și inexistente". Fiind o experiență transfiguratoare prin care se revelă unitatea individului cu Universul, erosul se definește, la Rebreanu, printr-o ciudată analogie cu *sufletul* interpretat dintr-o perspectivă, aș spune, atroposofică, la mare vogă în Europa datorită conferințelor ținute, în epocă, de către Rudolf Steiner (1861—1925). Astfel, într-un text confesiv, *Dincolo*, ce figurează în sumarul volumului *Amalgam* (1943), citim că „*sufletul* comunică permanent cu cosmosul întreg dincolo de timp și spațiu, dincolo de materie și neant. Într-însul trecutul și viitorul își lămuresc tainele peste viața și moartea efemere. El e trăsătura de unire între *spirit* și *materie*, prin el sîntem în legătură cu cei ce au fost și cei ce vor veni după noi, între cei ce rămîn și cei ce pleacă, între dincoace și dincolo, însfîrșit, între ființă și neființă"[83]. Iubirea e și ea o substanță eterică, un fel de *anima*

unificatoare trădînd nostalgia absolutului[84]. În ultima epistolă adresată mamei și pe care, din rațiuni compoziționale, scriitorul o elimină cu regret din versiunea definitivă a romanului, Apostol Bologa fixează poziția mediatoare a iubirii, ridicînd-o de la sentiment la demnitatea filosofică de „merinde a veșniciei". Iată: „cu iubirea mea pot pleca la drumul cel mare, căci iubirea aceasta, numai ea e puntea de legătură vie între toate lumile . . . Acuma simt că, avînd iubirea în suflet, avînd sufletul plin de iubire, am biruit moartea, cea de care ne înfricoșăm cu toții". Asocierea de-a dreptul obsesivă a erosului cu moartea — cu inflexiuni, parcă, din literatura clasică rusă —, este o veritabilă constantă în imaginarul propriu-zis, unde personajele feminine centrale accelerează mecanica fatalității, împingîndu-l pe erou spre sfîrșitul fizic. Florica *(Ion)*, femeile din *Adam și Eva* sau Maria Belcineanu în *Gorila* definitivează alunecarea protagoniștilor pe „povîrnișul" existenței, în neant, și asta tocmai cînd, regăsite, se află pe punctul de a marca împlinirea interioară. Deja în primul roman Florica este, pentru Ion, „femeia unică", ideea cuplului perfect se strecoară, ca posibilitate, în *Crăișorul Horia* sau chiar în *Răscoala*, unde Petre Petre încearcă, inițial, să ocrotească odaia Nadiei de furia mulțimii dezlănțuite. Personajul feminin face întotdeauna parte dintr-o pereche posibilă și dorită cu ardoare însă niciodată realizată cu adevărat, mai mult, el se preface în instrumentul cu care sînt pedepsiți drastic un Ion sau Toma Pahonțu. Cazurile de inversare a rolurilor sînt cu totul rare, experimentale aș zice, așa cum se întîmplă cu Liana Rosmarin în *Jar* sau cu Solomia care, în *Amîndoi*, își pierde bărbatul bolnav. Căutarea celeilalte părți din cuplu introduce în erotica lui Rebreanu o notă gravă și nu întîmplător criti-

că a vorbit despre mitul androginului ce structurează — ca „un mit personal rebrenian“[85] — mai ales *Adam și Eva*, romanul construit, după sugestii extrase din teosofie, pe o bază septenară[86]. De-a lungul celor șapte nuvele legate între ele prin ideea metempsihozei, reinstaurarea cuplului e urmată imediat de prăbușirea lui, iar noile întruchipări istorice urmează aceeași cale de chinuitoare căutare a partenerului unic și, evident, a sinelui. Clipa aceasta nu poate fi oprită, ea e „un moment de trecere“ (Ov. S. Crohmălniceanu) pentru că, atingînd absolutul, trimite de fapt la o stare impersonală. Odată atinsă această dimensiune, ființa umană dispare într-o aureolă de sînge. Iubirea ca „merinde a veșniciei“ își distruge agentul, prin natura lucrurilor, subiectiv și supus „marii treceri“. Cuplul, deplin realizat pentru moment, e, la Rebreanu, o formă subînțeleasă de manifestare a *sufletului* privit, și el, ca parte integrantă dintr-o structură ternară.

Un proces asemănător de scurtcircuitare a sinelui cu universul e provocat și de aparția, în *Pădurea spînzuraților*, a binomului credință-iubire, ca alternativă pentru aceeași situație existențială. Credința în divinitate e ca și iubirea, adică „puntea vie peste prăpăstiile dintre sufletul zbuciumat și lumea plină de enigme și mai cu seamă dintre om și Dumnezeu“. Teismul lui Apostol Bologa face sfîrșitul suportabil. „Împresurat de un val de iubire izvorîtă parcă din rărunchii pămîntului“ Bologa moare într-un fel de *ekstază*, „cu ochii înghețați de lumina răsăritului“. În continuarea scrisorii adresată mamei, din care am citat anterior, osînditul va lega în acest chip *credința, iubirea* și *moartea:* „Mic sînt ca un atom în vagul infinitului și, totuși, cu iubirea mea voi străbate miliardele de universuri, pînă la picioarele Dumnezeului fără început și fără sfîrșit . . .“.

Iar într-o variantă de final triada e recuperată în imaginea *femeii* care îmbrățișează *mormîntul*- vegheat de *cruce:* „În lumina aceasta furioasă, stîlpul alb luci ca o făclie de îngropare... Crucea, însă, privea cu blîndețe spre răsăritul soarelui adăpostind sub scutul ei trupul fecioarei, care îmbrățișa mereu mormîntul stropindu-l cu lacrimi...“.

Iubirea îngemănată cu credința aproximează ceea ce Tudor Aleman numește, în *Adam și Eva*, „revelația fericirii veșnice“. În clipa supremă, Bologa vede totuși cum, amenințătoare, „crestele munților se desenau pe cer ca un fierăstrău uriaș cu dinții tociți“. Ne amintim, în această ordine, că transferul erotic asupra pămîntului nu-l salvează pe Ion de la o moarte năprasnică, inventariată cu minuție, ca în proiectele de la *Adam și Eva*. Dacă aici și în *Pădurea spînzuraților* iubirea se sublimează în dragostea față de Dumnezeu și de aproapele, locul acesteia din urmă îl va ocupa, în *Gorila*, pasiunea politică. Relația amintită (iubirea-credința) schițează un eșafodaj metafizic. Ulterior însă, orientarea creatorului spre ilustrarea pasiunii politice argumentează, în schimb, coerența unui program narativ conceput în cheia socialului. Cu *Gorila*, Rebreanu se întoarce către „glasul“ timpului său și asta cu prețul, pare-se, al renunțării definitive la un proiect anunțat astfel într-un interviu din 1934: „... Intenționez, îi declara lui Camil Baltazar, să reiau tema iubirii integrale, cea de la maturitate, iubirea ca un element de viață, nu ca un trecător divertisment de tinerețe, ca o boală de copilărie, ci ca un lucru primordial și tragic. Fără să fie începutul acelui roman mare intenționez să-l scriu, *Jar* se leagă organic de el, tot astfel cum se leagă organic de această carte de mîine, *Adam și Eva*, pe care intenționez s-o reiau“[87]. Se știe că romanul despre „iubirea

integrală" n-a mai fost scris, în ciuda prefigurării sale în operele amintite, unde *iubirea* (în ecuație cu *credință-religioasă* și *pasiunea politică)* creionează oarecum trichotomic principiul coagulant al unei epici de meditație propriu-zisă.

La celălalt pol *moartea* e departe de a fi o simplă și, mai ales, firească alunecare din viață sub semnul iubirii ce, așa cum dorea Bologa, „îmbrățișează deopotrivă pe oameni și pe Dumnezeu, viața și moartea". Spre deosebire de Marin Preda, de pildă, moartea nu face parte din cotidian, ea agresează personajele, dar și pe autorul *Jurnalului.* Thanaticul se manifestă cu aceeași forță în obiectivarea epică și în confesiunea scrisă la persoana întîi. Spînzurarea, împușcarea, tragerea pe roată, arderea, jupuirea de viu etc. elimină, în cazul lui Rebreanu, moartea naturală. Ion sfîrșește atroce, ucis de sapa lui George, Ana se sinucide, personajele din *Adam și Eva,* de la Mahavira la Toma Novac, dispar prin violență. Sigur, moartea are un caracter legic: „Omul trăiește ca să moară, îi spune Dumitru Moarcăș nefericitei Ana. Și cum trăiește, așa moare. Dacă trăiește rău, moartea-i blîndă ca o sărutare de fată mare. Dacă trăiește bine, atuncea moartea-i rea și coasa nu taie și te chinuiește și te sucește mai rău ca în pîntecele iadului". Adevărul e că, la nivelul individului, moartea nu poate fi învinsă și nici măcar îmblînzită de iubire sau credință. În acest sens, afirmațiile făcute cu ocazia împlinirii vîrstei de 50 de ani, anume că își aștepta sfîrșitul „cu inima senină, ca un eveniment firesc" sînt contrazise flagrant nu numai de obsesia că „de la 50 de ani înainte îmi socot fiece an în plus, un dar" (tatăl său murind, cum se știe, la 51 de ani)[88], dar și de numeroasele semne premonitorii ce îi provoacă omului Rebreanu, într-o noapte din 1927, „o groază placidă" sau, după un deceniu, „prima

spaimă a morții". E o noapte de insomnie „care — citim în *Jurnal* — merită să fie notată cît mai complect". Ideea că poate sucomba dintr-o dată, asfixiat, îl împinge la o stare de paroxism: „Mori în somn. Un atac de tuse sau așa ceva te face să-ți pierzi conștiința etc. Groaza mi s-a încleștat în inimă și a început să mă zgîlțîie. Nu era nici o durere, nimic, ci numai spaima cumplită că am să mor, că totul s-a sfîrșit, că lumea asta s-a terminat pentru mine și încă fără să fi terminat baremi romanul, că nu mai apuc ziua . . .". Altă dată, în aceleași pagini memorialistice este tulburat de apariția neașteptată a unui paianjen („Un semn? . . . Să vedem ce!")[89]. Moartea, persuasivă de-a lungul narațiunilor și agresivă în final, va fi o închidere totală, în pofida „punților" definite anterior — *iubirea* și *credința.*

Totuși, „iubirea se învecinează cu moartea" *(Literatura și iubirea),* uneori pînă la scurtcircuitarea polilor în o c h i u l ce — amintindu-ne de preferința realismului critic pentru descriptivism și vizualizare — are menirea să-l plaseze pe eroul rebrenian „deasupra începutului și sfîrșitului pămîntesc". Dacă privirea semnifică, luată în sine, omenescul văzut sub incidența absolutului, *obsesia privirii* alcătuiește în schimb „semnul unui mare dezechilibru, al pierderii treptate a personalității și al crizei de identitate", fiind, în același timp, o propunere „pentru un pact conștient cu necunoscutul"[90]. În final, ochii lui Bologa erau ca „două izvoare de lumină", iar cei ai ruteanului „lăcrimați și totuși strălucitori într-o lumină ademenitoare". Ciclul nuvelistic din *Adam și Eva* cunoaște o adevărată recurență a motivului: în portretul lui Mahavira găsim enunțată vechea accepțiune orientală („ochiul sufletului"); personajul feminin din *Emma* are privirea albastră, plină de o duioșie „în care licărea spe-

ranța și o iubire tulburătoare împreună cu o dorință atotstăpînitoare"; ochii sclavei Servilia „erau verzi și adînci ca un vîrtej de ape și aveau o lumină fermecătoare" etc. Contemplarea fiind preludiul eternității, scrie romancierul la capătul avatarurilor lui Toma Novac, „se manifestă în ochiul muribundului ca o străfulgerare de lumină incomparabilă. E culminația vieții pămîntești în revelația fericirii veșnice". Dincolo de acest prag ochiul îngheață, ca în primele secvențe din *Ciuleandra* sau în ultimele din *Catastrofa* unde, larg deschiși, ochii lui David Pop „priveau spre cer mirați, întrebători și totuși mulțumiți". Ochiul în calitate de oglindă a sinelul și punct de convergență a iubirii cu thanaticul este o altă formă de exprimare a ciclicității în proza lui Rebreanu. Plenitudinea pe care motivul o reflectă durează o singură clipă, e adevărat, incomparabilă, absorbită și aceasta de golul în care și individul, traumatizat, dispare. Din unghiul unui asemenea final inexorabil efortul spre atingerea clipei respective este cel care contează iar personajul poartă — conștient sau nu — investitură eroică. În topografia universului romanesc ochiul este axul, el constituie „puntea" de comunicare între un aici și un dincolo, între eul biografic și cel mitic și asta mai ales prin asocierea *motivului luminii* ca ipostază sensibilizatoare a *sufletului* ce intermediază, am văzut, între *spirit* și *materie*. Întors în permisie la Parva, Bologa se simte inundat de „razele ce izvorau din trupul crucii", mai mult, „își simțea sufletul legat prin firișoare cu nemărginirea, palpitînd fermecat în ritmul imensei taine unice ca într-o mare de lumină". De altfel, *Pădurea spînzuraților* e singurul exemplu în care lumina are conotații thanatice iar moartea e trăită, pînă la un punct, ca o eliberare[91].

Stea fixă și numitor comun între iubire și moarte *ochiul*, recurent și hipertrofiat, traduce intenția de transcendere a individualului. „Voința cea mare" își găsește astfel o siglă ce confirmă nu optimismul (așa cum lasă Rebreanu să se înțeleagă în *Spovedaniile* fragmentare și în interviuri) ci, dimpotrivă, scepticismul funciar al scriitorului. El este parafat de motto-ul ales din Nietzsche, cu care se deschide ultimul său roman important, *Gorila*. „Ceea ce e mare la om, e că el e o punte și un fără de scop; ceea ce se poate iubi la om, e că el e o trecere și un apus" (Wass grosz ist am Menschen, das ist, dass es eine Brücke und Kein Zverk ist; vass geliebt werden Kann am Menschen, das ist, dass er ein Uebergang und ein Untergang ist")[92]. Citatul acesta, extras din *Așa grăit-a Zarathustra*, esențializează o atitudine diseminată frecvent în romanele sale, deși ea nu formează — cu toată aplecarea spre tipic a naratorului — obiectul propriu-zis al vreunei construcții epice. Vocația pentru analiza faptului social și, ceea ce mi se pare mai important, ezitarea lui Rebreanu între credința obstinată în efortul exorcizant produs de „iubirea integrală" și cadrul autocratic al vieții ca „nimicitoare a iluziilor" motivează în bună măsură fragilitatea metafizicii rebreniene. Imposibilitatea, tocmai de aceea, de a o fructifica într-o operă de sine stătătoare eliberează, în schimb, o mărturisire emoționantă, frecventă în proză și în paginile de jurnal: este vorba de recunoașterea — și acceptarea deci — a singurătății absolute și impenetrabile a „trecerii" și „apusului" cum e definit, la filosoful german, omul. El, conchide Puiu Faranga în *Ciuleandra*, „e sortit să rămînă singur" constituind „o lume separată, complicată, fără legătură cu ceilalți oameni și restul lumii, decît doar materială. Oamenii comunică între ei prin semne convenționale și astfel și-au făcut iluzia deșartă

Scanned with OKEN Scanner

că se și înțeleg... Tragediile ca și bucuriile cele mari omul le trăiește întotdeauna în deplină singurătate și de aceea, cînd își simte sufletul mai sfîșiat, își simte și singurătatea mai mare". Fraza e dezvoltată parcă din *Jurnalul* unde Rebreanu notează, în același an (1927), că „menirea omului este să ducă o viață în fond solitară. Omul e o lume complectă și puternic izolată de toate celelalte lumi omenești iar legăturile cu lumile exterioare sînt doar aparente, în orice caz superficiale"[93]. Unitatea pierdută a Lumii dinafară este re-afirmată, întrucîtva axiomatic, la nivelul sinelui. Ființa ca „lume complectă și puternic izolată" *afirmă compensativ organicul într-un univers fisurat.* O asemenea optică, formulată de obicei în situații liminare, este mai mult dezideративă. Pînă să ajungă la această concluzie personajul rebrenian nu e decît „o punte și un fără de scop", el se instalează, printr-o strategie narcisiacă, într-un tipar pe care „viitorul nu va face decît să-l confirme într-o uimitoare repetabilitate"[94]. În calitate de eroi-victime (Smaranda Vultur) un Ion, Apostol Bologa, Puiu Faranga sau Toma Pahonțu dobîndesc, de la început sau pe parcursul narațiunii, conștiința existenței lor sterile de „transcendențe deviate", consumîndu-se în interiorul unei grile asumate. „Ceea ce sufletul omenesc frămîntă și nădăjduiește în adîncime — citim în dosarul *Gorilei* — viața deasupra distruge și contrazice prin mersul dinamic al acțiunii ei". Între nietzscheanul „Înainte, înainte" și abulia datorată vieții ca „nimicitoarea iluziilor" se petrece existența majorității protagoniștilor. Ei nu știu și nici nu sînt capabili să-și locuiască singurătatea. Ca „finalitate fără scop" personajul trăiește, nu întîmplător, cu „nostalgia eticului", mai ales dacă sîntem de acord că *etica* — teorie generală a destinului — înseamnă participarea liber-consimțită

a individului la ordinea universală[95]. Cuplarea cazului individual cu legea are loc numai parțial în suprapunerea, cum am văzut, a *eului biografic* peste *eul mitic* în desenul compozițional al *buclei*. În planul evenimențial omul modern caută, la Rebreanu, tot felul de „punți" mai mult sau mai puțin iluzorii, ce nu pot decide și nici intermedia măcar integrarea *firească* a acestuia în ordinea istorică. Între dinamismul exagerat al lui Toma Pahonțu („A nu te opri la nimic!") și „lecția" pe care și-o autoadministrează Bologa („mai bine să dorm și să treacă peste mine întîmplările în voia lor") există prin urmare un numitor comun: pe orizontală viața omenească e o continuă deambulare, „cît un fir de nisip — scrie în *Ion* — pe care întîmplarea îl aruncă de ici-colo". Să explice această atitudine sceptică teismul lui Rebreanu? Să motiveze, de asemenea, credința scriitorului în bunătatea funciară a omului, tocmai pentru că îl vedea neajutorat, adică „o jucărie și poate mai puțin în mîna unei tainice și înfricoșătoare ființe stăpînitoare"? Totalitatea prozei — deci romanele și nuvelistica — nu oferă un răspuns articulat la aceste întrebări. De aceea, formula de „realism metafizic" propusă pentru *Adam și Eva* ar fi discutabilă pentru creația lui Rebreanu, considerată în ansamblul său.

Mecanismul tragicului, schițat în rîndurile de mai sus, ne conduce, cred, la o altă schemă existențială decît cea clasică. În paradigmatica tragedie elină (prelungită, în parte, de veacul al XVII-lea francez) funcționează o relație cu sens unic: Unitatea cosmică/socială/individuală deocamdată amenințată → Hybris-ul → Reinstaurarea kosmos-ului ca ordine legiferată de *polis*. Rebreanu debutează de obicei cu starea de criză individuală sau colectivă; o menține amplificînd-o pînă în finalul ce — în

spiritul *buclei* amintite — e, de fapt, o parțială întoarcere la partea inițială: rostind aceeași frază *după* consumarea tragediei țărănești, Rogojinaru dovedește că n-a înțeles nimic din aceasta, spînzurarea lui Bologa *nu* aduce cu sine abrogarea unei legi atroce ș.a. Concluzia despre individ ca „lume complectă și puternic izolată" e soluția posibilă în acest univers dereglat și traumatizat, supus distorsiunilor și după ultima filă a Cărții, cum ni se sugerează. Mai este ceva: „lumea complectă" ne trimite și la eul de profunzime al scriitorului, mai mult, el este — în terminologia lui Cantor — un fel de „mulțime a mulțimilor", multiplicîndu-se într-o galerie devenită ilustră. Ion, Bologa, Pahonțu ș.a. concretizează, fiecare, aceeași concluzie esențială. Raportul este în bună măsură tautologic, artistul creează autoconstruindu-se și invers[96] într-un efort singular, al cărui rezultat trebuie racordat și la partea nevăzută din aisberg. Bruioanele, spovedaniile și informația jurnalieră aproximează distanța parcursă pînă la capodoperă — fruct al obiectivării în descendență flaubertiană și nu numai. Alături de Blaga, scriitorul exprimă spiritul obiectivant al țăranului nostru, pentru care centrul ființei se află în afara lui. De aici proiecția cosmocentrică a poetului în satul atemporal, dar și răceala, șocantă pentru cititor, a creatorului față de propriile personaje.

În interiorul fiecărei construcții epice, etanșeizată de un condei performativ prin excelență, suferința omenească este împinsă la limită, ca și percepția senzorială a timpului surprins în curgerea sa eternă. Ambele provoacă nostalgia modernului după trăirea „totalității" pe care Rebreanu o admira atît de mult la Goethe.

În altă ordine *organicul* — avînd o existență mai mult deziderativă după 1920 — e re-afir-

mat cu putere și la modul explicit către sfîrșitul existenței prozatorului, în dramaticul an 1940, cu ocazia Discursului de Recepție la Academia Română. *Lauda țăranului român* închide astfel un arc de cerc, reiterînd polemic, și în altă conjunctură, legăturile anteice transpuse artistic în *Ion*. Discursul se constituie și într-un soi de *arriere-plan* teoretic, cristalizînd definitiv aserțiunile răspîndite în mărturisiri și interviuri. Astfel că, după ultimul roman important, cu final suspendat *(Gorila)* și aflat, se pare, pe punctul de a-și redacta sinteza epică în regim epopeic *(Păcală și Tîndală)*, Liviu Rebreanu se întoarce evaluativ și sub presiunea nebuloasei „lumi de mîine" în singurul orizont considerat încă stabil, acela al satului românesc.

VI

Orientarea scriitorului nostru, în perioada dintre cele două războaie mondiale, spre „singura realitate permanentă" (Rebreanu), deci spre „prezența nemuritoare" (Blaga) a țăranului înseamnă continuarea firească a unui proces deja vechi, cu începuturile fixate în entuziasmul romantic al generației de la 1848. Ceea ce Alecsandri și Russo intuiseră (și conștientizaseră) referitor la valoarea creației folclorice, izvorîtă din „cantitatea de aur curat ce se află în sufletul țăranului" (Rebreanu), se conceptualizează cu adevărat în veacul nostru, cu precădere în epoca interbelică, parîndu-se astfel și excesele moderniste. Aceasta, după asimilarea poeziei populare de către geniul eminescian și, evident, după cunoscuta interven-

ție a lui Titu Maiorescu, *În chestia poeziei populare*, care-i reconfirmase, teoretic, valoarea de excepție. Prospecțiunile ulterioare ale lui Constantin Brăiloiu sau anchetele sociologice inițiate de către Dimitrie Gusti, ca să nu amintesc aportul marilor istorici și filologi (N. Iorga, S. Pușcariu, V. Bogrea etc.) lărgesc perimetrul cercetărilor și, în consecință, înțelegerea locului nuclear deținut de sat. El e văzut drept matrice a spiritualității carpato-dunărene și expresia emblematică a ceea ce s-a numit „romanitate orientală" (Th. Capidan) în condițiile geografice și istorice de la nord de Dunăre. Ardealul contribuie decisiv la această viziune, amplificată filosofic la Blaga și ontologic la Rebreanu.

Într-un asemenea context, Discursul de Recepție al lui Mihail Sadoveanu, *Poezia populară* (rostit la 9 iulie 1923), prelungește într-un veritabil poem în proză adeziunea entuziastă a pașoptiștilor. El alcătuiește în același timp veriga de legătură — sub raportul atitudinii și din punct de vedere istoric — cu *Elogiul satului românesc* al lui Lucian Blaga (5 iunie 1937) și Discursul lui Liviu Rebreanu, *Lauda țăranului român* (29 mai 1940) — toate rostite „sub bolta uneia din cele mai protocolare instituții", cum caracteriza Perpessicius Academia Română[97]. Cele trei texte complementare oferă adevărate concentrate de *poetică* mărturisind ipostazele asimilării, de către personalități literare distincte, a „izvorului românismului, pur și etern" (Liviu Rebreanu) într-o societate traversată de orientări estetice și ideologice contradictorii[98]. Mai mult decît justificări ale creației, discursurile citite în cadru solemn se construiesc pe numitorul comun al ralierii fără rezerve la elementul național cel mai solid și cel mai vechi. Asistăm la un punct culminant în procesul de „eternă reîntoarcere" a sensi-

bilității noastre la un model cu care raporturile s-au dovedit, nu o dată, salvatoare. „Fiindcă, explică noul ales, precum Anteu cîștiga noi puteri și devenea invincibil cînd atingea pămîntul, tot astfel creatorii români, păstrînd contactul spiritual cu țăranul român, vor produce opere universal prețioase și vor servi, în același timp, destinul neamului“[99]. Un enunț aforistic precum „Țăranul e începutul și sfîrșitul“ migrează și în alte texte semnate de către publicist[100], în vreme ce o altă concluzie, anume că „România actuală cu Dacia de odinioară sînt congruente nu numai în privința configurației geografice, dar și a configurației etnografice românești“ reeditează congruența, ca să folosesc același termen, a eului biografic cu cel de profunzime.

Toate cele trei citate de mai sus se inseriază pe dimensiunea adevărului indiscutabil, axiomatizat de istorie. Desprinderea de amănuntul autobiografic, vizibilă în examenul comparativ al celor trei variante ale Discursului[101], nu elimină tonul participativ și fiorul de poezie ritmată, la Sadoveanu de pildă, în cadențele învăluitoare, prinse abia mai tîrziu în conceptul cunoscut de „spațiu mioritic“. „Păstorind pe plaiuri și în văi, citim în elogiul sadovenian, între freamătul apelor și al codrului frate, într-o natură nesfîrșit schimbătoare, în vremi de restriște, a așteptat cu dor un curcubeu de pace: și în viforurile iernii a dorit c-o lacrimă și c-un zîmbet zilele primăverii“ etc. Un poem sui-generis este și intervenția lui Rebreanu ce, împreună cu aceea semnată de Blaga, au însemnat „un spor spiritual“ și la propriu, amîndoi fiind aleși membri „într-un moment cînd s-a procedat la o lărgire a cadrelor academice“ (Blaga), după desăvîrșirea unității naționale[102]. Dacă poetul este sensibil, în chip programatic, la „viața satului și prelungirile ei cosmice“, deci la „satul-idee“ ce trăiește în

„orizonturi cosmice prelungindu-se în mit", romancierul îi retrăiește rădăcinile ontologice, ființa acestuia rămînînd condiționată — așa cum arăta în *Cred* sau în *Reymont* — de aceea a pămîntului. Țăranul se simte „zămislit și născut din acest pămînt ca o plantă fermecată care nu se poate stîrpi în vecii vecilor. De aceea pămîntul e însuși rostul său de a fi. Pămîntul nostru are un glas (sic! — n.ns.) pe care țăranul îl aude și-l înțelege"[103]. Pentru Blaga satul e „tiparul" ce „modelează substanța sufletească", la Rebreanu pămîntul, deci *ontos*-ul „ne-a modelat trupul și sufletul". Satul și țăranul sînt văzuți proiectiv, determinînd vizionarismul scriitorilor amintiți, la care i-am putea adăuga pe Octavian Goga (cu *Țăranul în literatura noastră poetică*, 1907) și Ioan Slavici (cu *Sufletul românesc*, 1908), și din care baza autohtoniei românești — în înțelesul de mai sus — face parte integrantă. De aici probabil reducțiile, astăzi inacceptabile, de tipul aceleia formulată de Rebreanu, anume că țăranul „nu poate fi consumator ci doar subiect de literatură", ipostază nu prea depărtată de asocierea, de către Blaga, a satului cu copilăria (=mitul), „vîrstă a sensibilității metafizice prin excelență". Supoziția despre impermeabilitatea satului la alte ritmuri de civilizație, chiar lingvistice ș.a. (deși Rebreanu reclamă „simbioza" cu orașul, care „să potențeze toate puterile creatoare"), conștiința sa de *centrum mundi*, în accepția lui Blaga, pledează pentru *atemporalitatea* sa. Ideea va fi reluată, într-o pagină manuscrisă, și de către Rebreanu: „Românul are intuiția eternității lui ca ființă colectivă. De aici imensa-i putere de a se asimila împrejurărilor, păstrîndu-și totuși intact sufletul"[104]. Aceasta, cu atît mai mult cu cît, se afirmă sentențios, „țărănimea română a fost nevoită să conserve rasa, pămîntul, limba și credința noastră"[105],

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce motivează o dată în plus „congruența" amintită a *etnograficului* cu *geopoliticul*. Or, *limba* păstrînd „expresia imagică și naivă a omului simplu" și *credința* sînt subsumate, în epocă, de către Nicolae Iorga, de pildă, așa numitului drept cutumiar sau „legii românești". Ambele componente alcătuiau, spune și Sadoveanu, „singurul cheag care ținea pe bătrîni" într-o istorie „de nenoroc" (Blaga). În consecință, ideea despre funcția compensativă a artei populare se preface într-o concluzie ce se laitmotivează în elogiile academice aduse „celui mai umil român" destinat — credea Rebreanu — „să rămînă veșnic gol". Așadar, închizîndu-se în sărăcie „ca într-o găoace indestructibilă, s-a singularizat și a putut să-și dezvolte însușirile specifice, să-și dobîndească o fizionomie națională deosebită. Viața săracă nu exclude bogăția sufletească . . . Folclorul nostru, în toate manifestările sale, e creație de popor sărac, ceea ce nu-l împiedică să fie mai valoros și mai bogat decît al multor neamuri trăite în belșug"[106]. E, fără-ndoială, mai mult decît urmarea „adaptării la sărăcie": Rebreanu se întîlnea, intuitiv, cu Lucian Blaga (care scria, în *Trilogia culturii*, despre „lumea-podoabă" a folclorului) pe același teren: valorificarea, în sens pozitiv, a limitei și suferinței. Implicită la Rebreanu și explicită la Blaga, am putea spune, împreună cu filosoful contemporan, că „ființa românească din Ardeal a avut vocația ființei adevărate, de vreme ce a putut converti în bine, adică în spor de realitate istorică, chiar și ceea ce părea s-o primejduiască. Adevărul și ființa sunt acolo unde înfrîngerea poate fi prefăcută în biruință"[107]. Obstinația articulării, în manieră „sferoidală", a construcției epice, respectiv afirmarea pe această cale a unității lumii tot mai agresată semnifică — la Rebreanu — tocmai convertirea în poziti-

vul exprimat, înainte de toate, prin *povestire* „ca forma cea mai adecvată sufletului românesc" și pe care, afirmă scriitorul, „țărănismul nostru organic ne predestinează s-o cultivăm"[108].

„Destinul cosmic" (Blaga) și „destinul pământului" (Rebreanu) prezidează existența comunității rurale românești, proiectată și în finalul celui de-al doilea discurs în zariștea „integrală" în sens ontologic. Mai abstract și totodată mai poetic la autorul *Marii treceri,* satul e purificat de istorie asociind parcă aerul ozonat al muntelui; cel al lui Rebreanu în schimb, a cărui expresie concretă e țăranul, aduce cu sine materialitatea cîmpiei transilvane. Adevărat *topoi* în spiritualitatea nord-dunăreană și la care intelectualul nostru simte nevoia să se întoarcă în momente de răscruce, satul lui Sadoveanu, Blaga și Rebreanu este în realitate Unul. El înseamnă sigla spiritului autohton care, conjugînd rasa, pământul, limba și credința, „e unic și cuprinde deopotrivă ardelenismul, moldovenismul, muntenismul sau oricum s-ar numi particularismele din care se alcătuiește fizionomia sufletească a neamului nostru, cea mai unitară poate din toată lumea. Spiritul ardelean, va nuanța în același loc Rebreanu, constituie numai o componentă a marelui duh românesc dar cea mai prețioasă și mai caracteristică"[109]. Transilvania ca „unitate rotundă românească"[110] are funcționalitatea principiului *pars pro toto* în considerațiile din interviuri și publicistica bogată din ultimul deceniu de viață. Întoarcerile repetate spre acest spațiu tutelar coagulează o bună parte din activitatea de ziarist, dar și din aceea de demnitar. Scrisul său rămîne, după mărturisirea proprie, „o manifestare de etnicism în primul rînd"[111] avizată în situațiile de mare criză. Drama din 1940 a Transilvaniei îi oferă scriitorului prilejul de a retrăi, cu durere și

obstinație, sentimentul unității de neam și, prin extrapolare, *organicul* exprimat de arhitectura prozei.

Dacă momentul 1940 este probant în procesul de reactivare a viziunii generale a lui Rebreanu, este la fel de adevărat că, și la nivelul acesta, se strecoară frisonul modern circumscris de sintagma, folosită în ocazii variate, a „lumii de mîine". Aproximată mereu însă niciodată descrisă cu exactitate ea alcătuiește, într-un fel, negativul categoriei fundamentale — organicul — și asta în perioada, semnificativă și ea, a declinului biologic al scriitorului. Rîndurile despre cețosul „om nou" acompaniază traseul unei meditații, exemplară prin atașamentul declarat al *părții* la *întreg*.

VII

Invocarea „omului nou" și a „lumii de mîine" de către Rebreanu trebuie legată de entuziasmul așa-numitei „generații '27", care pleda, prin Mircea Vulcănescu, pentru „trăirea intensă a clipei indiferent de valoarea calitativă a conținutului sufletesc trăit", pentru „frămîntare, pasiune, lirism, înflăcărare, tragism; și pentru aceasta: sinceritate, depășire, necontenită aspirație la integralitate"[112]. Apologia virilității, redevabilă lui Nietzsche, altoită pe „misticismul orientalizant german postbelic" sau proiectată în „elanul creator" al fascismului italian este constantă de la Vulcănescu ori Nae Ionescu la Mircea Eliade sau Cioran[113]. Reflexul acestei perioade de „plină criză spirituală și revizuire de valori" îl întîlnim, la Rebreanu, în *Metropole* (1931), volum ce adună notele de călătorie din Germania, Italia și Franța anilor 1926—1927. Dacă *Metropole* atestă conta-

minarea scriitorului de spiritul exploxiv și agresiv chiar al „generației '27", însemnările ulterioare lui 1931 dovedesc faptul că Rebreanu e preocupat să clarifice, în continuare, conceptul de „om nou". O face însă în felul său, mai moderat și exploratoriu, renunțînd în același timp la profetismele *en vogue* sau la ralierile, clamate în epocă, la ideologiile extremiste. Aproximările despre „omul nou" se multiplică în ultimul deceniu de viață al lui Rebreanu, în paralel și complementar cu procesul anevoios de redactare al *Gorilei*. *Metropole* dar și anii 1931—32 cristalizează astfel un prim moment, traductibil în efortul aproape disperat, aș zice, de conceptualizare și definire a unui viitor presimțit de către scriitorul care se eliberase de sentimentul „generației pierdute", o dată cu obiectivările din *Catastrofa* (David Pop) și *Pădurea spînzuraților* (Apostol Bologa). Exemplul economic, proiecția teistă, vizionarismul utopic și observarea seismelor din politica zilei se aglutinează deocamdată în premoniția extrasă, dramatic, din „avalanșa de crize", gîndită să cuprindă „zbuciumarea și combustia întregului meu suflet, un zbucium pe care, fatal, îl simte orice conștiință de astăzi". Jurnalele și declarațiile din presa timpului schițează, într-o diagramă sui-generis, nevoia de certitudine social-politică. „Capitalismul, îi spune lui Al. Sahia (el însuși făcînd parte din „generația '27"), pîrîie din toate încheieturile lui . . . Lucrul acesta mă îndreptățește să cred într-o transformare profundă"[114]. Des pomenita „nostalgie a eticului" nu mai e suficientă acum, în condițiile unei orientări de tip prospectiv. Teismul prozatorului o subliniază de altfel în fraza nelipsită de accentul idilic: credința în Dumnezeu, scrie în articolul *În ce cred?* (1931), „mă face să cred în om și în viață . . . Acest grăunte minunat e comoara divină a pămîntului, nădejdea viitorului și chea-

gul adevăratei civilizații care va să vie. Poate că asprele zvîrcoliri de astăzi ale omenirii sînt durerile de naștere ale unei lumi noi, în a cărei venire eu cred cu patimă, lume clădită de bunătatea omului care va înstăpîni mai multă bucurie și mai puțină suferință pentru toți oamenii deopotrivă, care va înfrumuseța viața cu farmecul deplinei solidarități umane"[115]. Lectura utopiilor științifice amplifică sfera „lumii noi", în *Spovedanii* de pildă se gîndește, înfiorat, la omul-sinteză, cu posibilități de viață în toate dimensiunile"[116]. Enunțul acesta e semnificativ din cel puțin două motive: mai întîi, *omul-sinteză* e tentativa de a gîndi viitorul incert în cunoscutele dimensiuni ale *organicului;* în al doilea rînd, întîlnim iarăși, în subtextul „spovedaniei", sugestia de a lărgi limita ontologică a omului („cu posibilități de viață . . ." etc.). Aceeași expresie („omul-sinteză") e folosită și la finele lui 1931, alături de alta, „ritmul lumii noi" într-o confesiune ce amalgamează notația sceptică și afirmația, laitmotivată pe parcurs, că „lumea se pregătește chiar în Rusia sau poate în alt colț al pămîntului"[117]. E aici un *dubito* estompat, asimilat de enunțul generalizator, aproape oracular: „O simt și eu lumea nouă. Vine. Nu e gata. E încă în aer sau în măruntaiele pămîntului. Se pregătește . . . Lumea noastră, cea în care ne-am născut noi, cei de azi, se duce iremediabil. Îi auzi parcă trosnind crăpăturile anunțătoare de prăbușire"[118]. Cum să-și faciliteze, în atari condiții, redactarea *Gorilei?* Amestecul acesta se reiterează și în *De ce?*, articolul-program din *România literară:* dincolo de îndoiala de sorginte teistă, ceea ce „se experimentează acum în Rusia comunistă pe de o parte" și „avalanșa de crize", pe de alta, semnifică „inevitabilele dureri ale nașterii unei lumi noi, mai bune, aducătoare de mai multă fericire pentru toți"[119].

Apelul, mereu mai frecvent, la „formele și ideile noi“ se sprijină de-acum pe-o evidență: în interviul acordat lui Horia Roman revine la experimentul comunist ce „va schimba înfățișarea civilizației umane, *indiferent dacă reușește deplin sau de loc*“ (subl. ns.). Iată de ce, la un deceniu după 1917, „a închide ochii în fața unei realități ar fi, conchide Rebreanu, o prostie“[120]. Scriitorul n-a vizitat, se știe, Rusia momentului, a călătorit în schimb în Italia și Germania, ambele cuprinse de excesul de vigoare al fascismului. Mecanismul exteriorizat în „cumplita sforțare de energii“ îi scapă totuși, sîngeroasa experiență rusească — referențială în ansamblul social-politic — aproximează doar, în contrapartidă cu hitlerismul și fascismul, conceptul amintit de *lume nouă*.

Momentul următor, circumscris de perioada 1934—35, păstrează tonul enunțiativ și caracterul mai mult asertoric, insuficiente desigur pentru definirea obsedantului *om nou*. Oricum, mutația de la *presentimentul* constitutiv fazei dintîi la *certitudinea* conturată acum aduce cu sine decantarea și, în consecință, linearitatea retoricii rebreniene, menținută astfel în perimetrul generalizărilor ce nu angajează. „Da, îi declară lui Camil Baltazar, ne aflăm la începutul unui ev nou, cum a fost Renașterea față de evul mediu, sau creștinismul față de păgînism“[121]. Analogiile mult prea generoase au fost făcute probabil într-un moment de optimism absolut. El se menține pentru că, un an mai tîrziu, aceluiași interlocutor îi spune că „se clădește azi o lume. La zidirea acestei lumi lucrează de fapt omenirea întreagă, sub diverse forme. Toate revoluțiile care se înfăptuiesc, s-au înfăptuit sau se vor înfăptui de aci înainte nu sînt decît momente din această sforțare de clădire a lumii noi“[122]. Dar surdina ce urmează („cum va fi lumea aceasta nimeni

n-ar putea spune") trădează impasul la care ajunsese scriitorul în elaborarea și fixarea conceptului. Iar axiomatizările de tipul „civilizația nu poate să dispară, poate să se transforme" nu adaugă nimic, obliterează chiar desenul și așa nebulos al „omului nou". Faptul acesta îl va decide probabil pe prozator să renunțe, tacit și definitiv, la „cartea cea mai dureroasă a vieții mele". Încearcă însă, în paralel cu tatonarea teoretică, o altă soluție: *Gorila* rămîne fructul acestui efort prelungit și însoțit, simptomatic iarăși, de justificările repetate nu oricum; ci cu obstinația celui care intuia insuficiența fixării și definirii teoretice.

Etapa 1937—38 se constituie într-un al treilea moment, de încorporare (mai exact: de apropiere) a *omului nou* și a *lumii de mîine* în ficțiunea romanescă. *Gorila* ar certifica deci „lumea veche în fața căreia se ridică frumoasă lumea nouă", în Toma Pahonțu îl vede, cel puțin intenționat, „pe omul nou, românul nou", fără să-și poată reprima totuși ezitarea, îndoiala: „Pe omul vechi îl voi face desigur, pe omul nou va fi mai greu (sic! — n. ns.) — îl simt numai un pachet de nervi, de fanatism, de misticism"[123]. Dacă rîndurile din *Jurnal* „nu contează — cum prevedea scriitorul — decît ca o convorbire cu viitorul", romanul în schimb ilustrează, depășindu-și autorul, manifestările deosebite ale aceleiași „gorile" politice. Asistăm prin urmare la un alt caz tipic de plasare a sensibilității artistice pe aceeași lungime de undă cu istoria *in actu*. E drept însă că traiectoria procesului creator, „de la intenție la realizare, va suferi, conchide Niculae Gheran, o distorsiune de 180°, ciocnirii dintre vechi și nou substituindu-i-se înfruntarea, pe atunci la ordinea zilei, dintre două aspecte ale lumii vechi: democrația parlamentară burgheză și mișcarea fascistă"[124]. Narațiunea contrazice, de-a lungul

întregii desfășurări, proiecția edulcorată din *Jurnal;* compoziția deschisă, descentralizată în raport cu aceea din romanele anterioare, mărturisește dramatismul și pînă la urmă eșecul căutării și în care gîndul unui capitol final, *Zorile,* figurează numai în documentarul cărții. Am subliniat înainte faptul că Toma Pahonțu face parte, istoric și tipologic, din aceeași familie cu Ion și Apostol Bologa. Destinul său reactivează și comprimă, în obișnuita epică obiectivă, momentele schițate mai sus: premoniția, certitudinea și, insinuată de mai înainte, dezamăgirea finală provocată de neputința de a radiografia clar atît de rîvnita *lume de mîine.* La început Pahonțu respira din plin sentimentul umanitarist, ambiționa la „o glorie, albă, imaculată" și asta într-o vreme cînd, imediat după primul război, „se rîvnea fanatic o lume nouă, pură"[125]. Evoluția talentatului ziarist se desfășoară pe cu totul alt palier decît cel dorit inițial: parvenitismul politic îl absoarbe în complicata sa țesătură, reificîndu-l și transformîndu-l într-o altă ipostază tragică a lumii vechi. Mai mult decît oriunde Rebreanu rămîne, în *Gorila,* un martor al lumii contemporane: înregistrîndu-i tensiunile, urmărindu-le efortul destructiv și interzicîndu-și, tocmai de aceea, proiectarea lor ca semne reprezentative într-o presupusă „lume nouă". Iminența unui alt război, mai sîngeros decît primul, amărăciunea cauzată de viața politică din anii dictaturii regale confirmă intuițiile romancierului. Mai mult, iată ce întîlnim în interviul din 1940, acordat lui I. Valerian: „În regimurile totalitare nu poate fi vorba de-a te face cunoscut decît cu permisiunea guvernului respectiv. *Se pare că regimurile totalitare se vor generaliza* (subl. ns.). Atunci și literaturile lor vor fi expresia unor linii generale, mai mult sau mai puțin. Așa apoi se va reveni la normal, firește

altfel de normal; unde statul va avea rol precumpănitor"[126]. Nici nu se putea o mai amară premoniție enunțată acum, la finele unui drum pămîntesc. Asemeni *eticului* din care rămăsese doar „nostalgia" lui, *omul nou* se reduce și el la aspirația către viitorul prefăcut, după puțină vreme, în posteritate rebreniană.

VIII

Să reluăm începutul capitolului al nouălea (*Focul*) din *Răscoala:* „Joi dimineața soarele răsărea în Amara prevestit de zori mai roșii ca totdeauna. Orizontul vopsit de flăcările pămîntești se împurpura tot mai mînios pînă ce se ridică greoi globul soarelui, un cap scăldat în sînge proaspăt. Atunci lumina vîlvătaiei începu să pălească înăbușită de lumina zilei, scufundîndu-se parcă în zidul de foc ce tivea marginile cerului. Apoi cu cît văzduhul se limpezea, cu atît deasupra răsăritului se îngrămădeau trîmbele negre de fum care se încolăceau și se frîngeau ca niște brațe arse înălțate spre Dumnezeu"[127].

Romanul acesta cu gestația cea mai îndelungată și devansînd cu mulți ani apariția editorială din 1932 semnifică momentul reprezentativ pentru ceea ce numeam *paradoxul organicului* la Rebreanu. El are valoare de *climax* în șirul de opere imprimate între 1920 (*Ion*) și 1940 (*Amîndoi*). În *Răscoala* întîlnim, la cea mai înaltă tensiune, „glasul pămîntului", centripetal, dar și explozia socială manifestată anarhic și cu reflexe urmărite în cele mai însemnate straturi sociale românești. Analizînd, în paginile anterioare, *poietica* romanului, remarcam că, încă din prima frază, negația amplificată a lui Rogojinaru despre țăranul român îi rea-

firmă, de fapt, acestuia rolul de pivot în naraţiunea ce debutează cu scena din tren. Ea creşte, ca să spun astfel, pe două dimensiuni coextensive şi în acelaşi timp antitetice în bună tradiţie romantică[128]. Este şi motivul pentru care scriitorul, am văzut, renunţă la incipitul clasic (de ex. „Pământul era cleios şi murdar ca un ciocoi sătul şi îngreţoşat“ ş.a.) şi ne propune unul *in medias res,* sub formă dialogică şi, în consecinţă, intens dramatizată. Cele „două lumi“, cum se intitula primul capitol într-una din variante, se dezvoltă contrapunctic, ca să prolifereze în planuri narative cu o pondere atent cîntărită de-a lungul întregului roman. „Glasul pământului“, stihial deja în *Ion,* mişcă acum mulţimea proiectată pe un fundal simbolic: „Drept înainte, în zarea plumburie, satul se zugrăvea ca un muşuroi uriaş crescut cu bălării. Pe de lături, de jur împrejur, miriştea arămie se întindea nesfîrşită, tăcută şi netedă. Numai ici-colo poposeau rînduri de ciori, punctînd cu pistrui negri obrazul pământului. Cerul, căptuşit cu nori tomnatici, apăsa greu şi parcă-şi afunda marginile în orizont“. Totul e desenat parcă în pasta expresionistului Permeke[129], imaginea pământului acompaniază evenimentele, uneori punctîndu-le decisiv, ca în scena uciderii boierului Miron Iuga: „. . . Se prăbuşi cu faţa în jos, scormonind pământul şi mirosindu-i mai lacom aroma dulce-amară, pentru ultima oară . . . Ţăranii, îmbrîncindu-se fără odihnă, treceau peste trupul lui, îl călcau în picioare, apăsîndu-l şi frămîntîndu-l cu pămîntul în care îşi înfipsese din viaţă toate rădăcinile“. În ambele paragrafe sensul mişcării e descendent, întoarcerea spre/în pămînt e violentă şi, cîteodată, tragică. *Hybris*-ul, angajînd indivizi şi grupuri, reafirmă ecuaţia fundamentală om-pămînt, indiferent de clasa socială. Oamenii — ţărani şi boieri — se prefac în forţe

ce, înfruntîndu-se, se anihilează pentru moment pe fundalul „hotarelor“ și al „zării plumburii“. Polii aceștia comunică, mai mult, se reflectă unul în celălalt în țesătura limbajului simbolic. Soarele la răsărit, „un cap scăldat în sînge proaspăt“ își află corespondentul în „flăcările pămîntești“, iar „dialogul“ dintre *sus* și *jos* este efectuat de fumul ce închipuie „brațele arse înălțate spre Dumnezeu“. Premonitiv în primul roman, „Hristosul cu trupul de tinichea ruginită“ primește acum, prin asociere, o intensă încărcătură dramatică ce înalță imaginea la tragedie pură. În comparație cu senzația de stabilitate pe care o degajă „pămînturile“ în care satul rămîne plantat „ca un mușuroi uriaș“, zorile, de astă dată „mai roșii ca totdeauna“, sînt încă incerte. *Răsăritul* și *Apusul* sînt titluri mult schematizate: ultima parte din *Răscoala* nu semnifică totuși închiderea sugerată, e drept, de reapariția unor secvențe (gara, trenul) și a lui Ilie Rogojinaru. Rebreanu strecoară și aici, la început în tipar romantic, topos-ul de care ne-am ocupat anterior, al „lumii de mîine“. Grigore Iuga, devenit prin forța împrejurărilor stăpînul moșiei de la Amara, reflectează: „În sfîrșit, ne silim să ștergem urmele uraganului, pe cît se poate. De altfel natura însăși ne ajută. Pretutindeni e o năvală de viață nouă. Pomii și copacii au înflorit“ ș.a. Cît privește țăranii, „a rămas în mintea tuturor întrebarea pe care n-o mai poate smulge nici o represiune: Apoi cum să trăim fără pămînt?“. Întors la moșie, Grigore Iuga îndeplinește un *legatum* în acest univers uman unde, ne amintim de observația creatorului său, fiecare are dreptatea de partea sa. Răscoala, evenimentul ca atare, n-a făcut decît să scoată în prim-plan, explicitînd-o, solidaritatea de grup precum și cu accepțiunea ontologică a organicului — pămîntul. Întrebarea de mai sus, rămasă în sus-

Scanned with OKEN Scanner

pensie, menține tensiunea explozivă și, mai mult decît atît, ea atestă existența — sugerată doar — a unor falii profunde la temelia satului tradițional. După primul război mondial toate aceste forțe dezintegratoare își vor intensifica lucrarea și Marin Preda va fi scriitorul care va dezvolta în realitate premonițiile din *Răscoala*. Aici orașul are deocamdată o existență paralelă cu satul. Agresiunea sa brutală în cîmpul de forțe constituit în perimetrul de la Amara e încă departe de intruziunea insidioasă a aceluiași mediu, așa cum apare mai tîrziu în *Moromeții* — epopeea procesului, aflat la început, de destrămare a unei lumi. În *Ion* și mai cu seamă în *Răscoala* această lume își va păstra cu obstinație coeziunea și mai puțin totuși coerența, o dată ce a intrat, inexorabil, în jocul banului și al politicii[130].

Focul ca metaforă a întregului roman sugerează, în jocul său haotic, clivajul, tensiunea dintre „amețeala obștească" și manifestările sale deambulatorii: „... Limbile de flăcări țîșneau, se zvîrcoleau, se împleteau neîncetat ca niște șerpi apocaliptici, lingeau și înțepau poalele cerului zugrăvind răni în toate culorile... În luminile biruitoare ale focului umbre mari jucau și se întindeau pînă în tării, parcă toată lumea ar fi început să se clatine și să pîrîie". Caracterul scenic și, cum s-a demonstrat, nonmimetic al întregului roman[131] spațializează conglomeratul de forțe antagonice; acelea, să zicem principale, un Petre Petre sau Miron Iuga se resorb ori se frîng. Ele nu pot vertebra mișcările descentralizate ale mulțimii. Ambele părți, *Se mișcă țara!* și *Focurile*, ritmate diferit, eliberează în schimb aceeași forță copleșitoare, întîlnită și în scena sărutării pămîntului din *Ion*. Lectura *Răscoalei* transmite senzația, fizică aproape, de unitate în diversitate a secvențelor epice și a personajelor, uneori doar

Scanned with OKEN Scanner

schițate. Satul cu reliefurile sale — conacul/primăria/jandarmeria — e o imensă scenă de teatru, unde Petre Petre se prăbușește rostind „cu o ultimă sforțare de mînie: Dumnezeul . . . Soarele . . . Pămîntul". Gesturile, cuvintele și întîmplările rotunjesc un Eveniment și un Destin colectiv. Pregătirea, revolta și „pacificarea" se succed într-o cadență clasică. Momentele acestea mari depășesc individul, mai corect spus îl absorb, pînă acolo încît ultima frază revine la sensul finalului din *Ion*. „Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii . . .". Aceeași l u m e deci, totalizantă, în care se topesc convulsiile și indivizii se egalizează. Fisurile adînci, scoase la lumină de un anumit moment istoric, sînt contrabalansate de aprioricul „fluviu al vieții cotidiene", la care cititorul *Răscoalei* se întoarce, alături de autorul și *călătorul* Rebreanu.

IX

Metropole (1931) e, cum se știe, singura carte de călătorii a scriitorului și ea cuprinde notele de drum, transcrise și amplificate, luate în timpul vizitelor făcute la Berlin (1926), Roma (1927) și Paris (1927). Jurnalul și mai ales epistolarul, publicate parțial, reținînd impresii din Norvegia și Spania[132], Rebreanu nefiind, în fibra lui intimă, un călător. El dă seama, oarecum gospodărește și cu Baedeker-ul în mînă, de locurile văzute cîteodată în mare grabă. Critica noastră postbelică a trecut sub tăcere acest jurnal de călătorie, stînjenită vizibil de admirația călătorului — pasageră totuși! — față de Italia lui Mussolini, căruia îi va creiona de alt-

fel un portret aproape romanesc. Să convenim, împreună cu Perpessicius, că ar fi o eroare să considerăm *Metropole* drept „un jurnal de sugestii politico-sociale"; în *poietica* generală a operei el constituie doar „puntea ușoară către romanele în gestație"[133], mai exact, un *respiro* în elaborarea *Crăișorului* și mai ales a *Răscoalei*. În plus, aici ca și în ficțiune scriitorul e atras cu precădere de „om și viața lui sufletească", desprinse din personalitățile timpului (Hindenburg, Mussolini, Poincaré) dar și din ideologiile contemporane — fascismul italian și „sovietismul rusesc". *Metropole* se referă, pe de altă parte, la amintitul *om nou* în paragrafe integrabile, cum spuneam, în perioada 1930—31, influențată de „generația '27". Conținutul *omului nou* va fi atenuat în momentele următoare, ca să fie apoi recuzat chiar în *Gorila*. Într-o Europă ce abia se regăsea după coșmarul primei conflagrații și care își dezvolta deja germenii celui de-al doilea război mondial, călătorul — încrezător, pentru moment, în falsul galop de sănătate — racordează în acest chip spațiul propriu la ritmul contemporan. „Noi avem paradoxala înfățișare de neam vechiu cu sufletul adolescent. Înaintea noastră sînt deschise toate posibilitățile de devenire: încotro mergem?" *(Itinerariu)*. Enunțul e întîlnit și în *Două latinități:* „Elanul forței noastre creatoare e într-o încrezătoare adolescență". Reacțiile transilvăneanului, alergic în general la un anumit comportament — „e o trăsătură curioasă a noastră să nu luăm nimica în serios" (*Arde Bacăul!*) —, le găsim transcrise în scene fugare, totuși puternic vizualizate, ca în *Călătorie prin războiul civil* din Polonia: „Cîmpul verde se clatină sub un painjeniș de aburi. Pe o cărare pășește desculță, înfrigurată o țărancă, strîngîndu-și broboada pe gură". Asemenea secvențe peisagistice dovedesc sensibilitatea călătorului la tot ce înseamnă *stabilitate*

Scanned with OKEN Scanner

în imprevizibilul istoriei în curs. Adeseori, uitînd să elogieze „viața nouă“ din Italia fascistă, Rebreanu vibrează, în schimb, la spectacolul armoniei structurale din peninsulă: „E armonie între cerul vînăt și pămîntul răscolit de vremuri, între oameni și locuri, între verdele cîmpiei, galbenul cenușiu al pereților și roșul cărămiziu al coperișurilor. Pretutindeni și în toate armonie, numai armonie. Poate de aceea simți aici mereu o stabilitate soră cu eternitatea“ (*Două latinități*). Propensiunea către paradigmatic și simbolic este exprimată și în popasurile pariziene, la *Mormîntul lui Balzac* sau reculegîndu-se, în Place de l'Etoile, la *Soldatul necunoscut*. În fundalul meditațiilor de mai sus se schițează raportul definitoriu pentru Rebreanu (om-pămînt), acompaniat și de proiecția cutărui personaj atestabil în *prototipul* tradus aici prin „idol“. Iată, Hindenburg „e idolul Germaniei, stimat de toți pentru trecutul lui“, Mussolini e văzut, la momentul acela, drept „idolul Italiei, adorat cu pasiune mistică“, în vreme ce Poincaré „e idolul Franței fără a fi iubit de nimeni“ (*Poincaré*). Aprecierile acestea, reductive și generalizatoare în același timp, redevabile aceleiași viziuni globalizante din opera propriu-zisă și din confesiuni. O reîntîlnim și în finalul din *Unde este inima pămîntului?:* „Pulsațiile inimii vii străbat tot cuprinsul globului. Vine nevăzute împletesc o rețea uriașă. Și pretutindeni sîngele inimii duce viața fierbinte și de pretutindeni, pe altă rețea complicată, se întoarce fluidul obosit să se regenereze în Cetatea Luminii. Aici încep toate și aici sfîrșesc. Aici e inima“.

În dialogul dintre *istorie* și *eternitate*, ultima componentă o asimilează de fapt pe cea dintîi, cu toată fascinația exercitată de prezentul convulsiv. Mărturie stau rîndurile antologice despre capodopera Luvrului, Venus din Milo, la

Scanned with OKEN Scanner

care vizitatorul, oricît de grăbit, se întoarce fascinat. „E singură. Pe soclul înalt stă neclintită, mîndră, cu privirea spre celelalte săli unde oameni diverşi forfotesc şi se amestecă printre statui, sarcofage, capete, basoreliefuri, fragmente de marmoră . . . Privirea ei alunecă peste toţi, departe, nepăsătoare, rece, cu o satisfacţie parcă s-ar complace în singurătate“ (*Răzbunarea Venerei*). Cu cîteva decenii înainte, în 1871, Titu Maiorescu contempla şi el, într-un salon animat, „frumoasa imitare a unei statui antice“. Analogia cu textul din *Metropole* este tulburătoare. „. . . Şi pe cînd toţi oamenii erau cuprinşi de discuţiile lor politice, în mijlocul cuvintelor aprinse, a gesticulărilor vii şi a emoţiunii tuturor, în confuzia acestei mişcări ţintite spre un singur punct din viaţa reală — punct trecător, de o importanţă peste măsură în prezent, de o nulitate fără măsură în viitor — statuia albă, cu surîsul ei blînd, sta senină deasupra haosului, forma ei trecea neatinsă peste valurile timpului; păstrată în trecut, sigură de viitor, ea îşi purta înaintea noastră cu o linişte supranaturală viaţa-i eternă“[134]. Doi transilvăneni, două „lumi complect izolate“ comunică peste vreme în contemplarea, identică, a unui fapt de artă. În finalul *Metropolelor* statuia greacă „se răzbună“ în acest mod pe politicianul de ocazie: „Zeiţa m-a urmărit pînă am dispărut cu ochii ei tainici şi mi-a dăruit, drept merinde sacră, surîsul ei în care se întrevăd toate bucuriile pămîntului“. De astă dată „stabilitatea soră cu eternitatea“ e nu numai resimţită, ca în peisajul peninsular, cît legiferată de opera antică. Eseul acesta cu care se încheie volumul are valoare testamentară, el adună într-un singur fascicol obiectivările realizate sau numai dorite însă proiectîndu-le, în ton maiorescian, pe orizontul „vieţii eternizată prin mişcări sufleteşti“ (*Cred*, 1924). Şi deoarece în artă absolutul rămîne dezideratul suprem,

Scanned with OKEN Scanner

„m-am sfiit — afirmă tot în *Cred* — să scriu pentru tipar la persoana întîi". *Răzbunarea Venerei* transmite astfel, metaforic, aceeași idee îndelung verificată în actul de creație: privirea nepăsătoare a lui Venus din Milo îi relevă eul profund, care circumscrie amintitul „realism al esențelor". În fundalul spectacolelor străzii de pe alte meridiane, călătorul intuiește, în același timp, „misterul vieții și al morții". Asistînd la o execuție prin ghilotinare, autorul *Ciuleandrei* știe că „dacă pupilele nu disting nimic precis, iradierile miilor de nervi surescitați, încrucișîndu-se, trebuie să stîrnească o pîlpîire misterioasă, mîngăiere pe un drum necunoscut și fără sfîrșit" (*Lucirea ghilotinei*). Atari „iradieri" ne descoperă un alt Rebreanu decît cel care contemplă statuia de la Luvru. Mărturisirea schițează cazuistica din *Pădurea spînzuraților* și, mai mult decît atît, atracția exercitată de către profunzimile sufletești. „Pulsațiile inimii vii" îl solicită din plin, chiar dacă le înscrie pînă la urmă în desenul riguros al „corpului sferoid". *Metropole* conține, ca un palimpsest, alteritatea rebreniană și în virtutea căreia creatorul balzacian e departe, totuși, de a semnifica un destin încheiat. Liniștea suverană răspîndită de opera grecească și *dynamis*-ul contemporan coabitează într-o sensibilitate artistică definitorie pentru amurgul realismului european.

X

Organicul ca și categorie ontologică, biologică și în egală măsură estetică tutelează paginile semnate de Rebreanu. El este capabil încă să mai absoarbă ezitările și chiar fisurile produse de conștiința individualizatoare din veacul nos-

Scanned with OKEN Scanner

tru. Lipsa de acoperire r e a l ă a conceptului de *totalitate* în descendență hegeliană nu-l împiedică pe artistul demiurg să rămînă, cel puțin la prima vedere, perfect articulat. Lectura marilor sale romane ne transmite un sentiment de închidere atît de puternic încît el devine, tocmai de aceea, premonitoriu. Obstinația cu care Rebreanu afirmă estetic unitatea lumii, de fapt pierdută, și evidența *hybris*-ului social și individual se conjugă într-o operă ca *Răscoala* dar și în rîndurile memorialistice și teoretice. Relația dintre *om* și *pămînt*, deplin omologată în *Ion*, e contracarată progresiv (mai ales în deceniul 1930—40) de nebuloasa și dinamica „lume de mîine", cu ilustrarea sa în *Gorila*. Re-afirmarea programatică a *organicului* în Discursul de recepție la Academie are și o altă semnificație: *Lauda țăranului român*, justificativă și concluzivă din perspectiva Operei, era întoarcerea doar teoretică la conceptul amintit, de *totalitate*. Un roman anunțat, *Păcală și Tîndală*, l-ar fi concretizat închizînd astfel un destin creator început, în 1920, cu *Ion*. A rămas așadar proiectul și, evident, regretul de a nu-l fi realizat. Dar *totalitatea* fusese pusă deja sub semnul întrebării, faptul fiind certificat de deplasarea, perceptibilă, de la respirația epopeică și obiectivarea în tradiție realistă din primul roman la (dez)articulările din proza ulterioară, centrată pe radiografierea unor cazuri de conștiință.

Prin urmare un Rebreanu monolitic la prima ochire e traversat de „iradierile miilor de nervi surescitați" (*Lucirea ghilotinei*), între cei doi poli se instalează, în mod treptat, o tensiune vizibilă și în capacitatea, atît de modernă, de a-și conștientiza și urmări propriul demers poietic. Concomitent, raportul acesta complementar și alternant nuanțează — între *theoria* și *praxis* — tensiunea, dacă nu drama internă a

Scanned with OKEN Scanner

scriitorului, care simțea însă nevoia irepresibilă de a se racorda la pulsul estetic al zilei. *Gorila* alcătuiește numai prima treaptă dintr-un proiect suspendat de boală și apoi de moarte. Rebreanu confirmă și el soarta scriitorului român, care dispare la o vîrstă relativ tînără, înainte de a-și fi definitivat destinul creator. Oricum, în cărțile pe care ni le-a lăsat chipul său de sfinx — eternizat și de fotograf sau de artistul plastic — este permanent mișcat de „pulsațiile inimii vii". Privindu-i chipul încremenit în memoria hîrtiei, rezist cu greu ispitei de a-l asocia, din nou, cu Titu Maiorescu din faimosul *Jurnal*. Așa cum stă, țeapăn în costumul de academician, nu pot să nu aud zgomotele înfundate din partea nevăzută a strălucitorului aisberg. Pentru că — nu-i așa? — „pentru un scriitor cititorii sînt duhovnicul. Scriitorul trebuie să știe că viața lui întreagă nu poate avea ascunzișuri, nici taine, nici menajamente. Mai curînd sau mai tîrziu toate se vor da pe față, toate secretele. Printre hîrtiile lui vor scotoci oameni diferiți, indiscreți. Discreția scriitorului în viață e inutilă" (*Spovedanii*).

1990—1991

Scanned with OKEN Scanner

ADDENDA

Scanned with OKEN Scanner

O LECTURĂ: *PROȘTII*

În caietul de *schițe* datînd din perioada 1908—1910 tînărul Rebreanu alcătuise protogeneza romanului *Ion* și mai multe proiecte de proză scurtă, dintre care un număr de opt vor fi reluate și definitivate: *Răfuiala, Nevasta, Talerii, Cearta, Baroneasa, Dintele, Proștii* și *Norocul*. Penultima va „crește" din două însemnări în creion. Cea dintîi, intitulată *Proștii:* „Conflictul unui țăran cu un vicenotar, care îl pălmuiește, pe cînd cela zice: — Noi sîntem proști, domnule, iertați, că noi nu știm . . .". Următoarea însemnare, *în tren,* fixează deja conflictul, enunță momentele în *crescendo* și stabilește finalul nuvelei, lizibilă aici *in nuce:* „Descrierea naturei înainte de zori. Gara. Pașii surzi ai țăranului. Vine trenul. Graba țăranului. O femeie neputincioasă. El, coprins de milă, o sloboade înainte. Conductorul îi strigă: Urcă-te, măi, urcă-te! Se aruncă asupră-i și-l trîntește de scările vagonului strigînd întruna: Urcă-te! . . .; apoi: Gata! Pleacă. Ajung în gară. Conductorul are cunoscuți, stă de vorbă. Țăranul nu poate deschide. Domnule, hal la ușă! Gata. Trenul pleacă. Atunci conductorul vine la ușă, o deschide și împinge afară pe țăran care-și zdrobește obrazul pe prundișul gării. Se scoală, se șterge cu mîneca cămășii, își face cruce: Nu-ți ajute Dumnezeu sîntul!" (Liviu

Scanned with OKEN Scanner

Rebreanu, *Caiete*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 133 și 137).

Dincolo de anecdotele privind geneza *Proștilor*, una fiind consemnată de Fanny Rebreanu (cf. *Cu soțul meu*, E. P. L., București, 1963), examenul *poieticii* textului trebuie să înceapă, în mod normal, cu aceste nuclee dezvoltate apoi în varianta manuscrisă ce, corijată doar la nivelul expresiei (cf. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 2, E. P. L., București, 1968, ediția N. Gheran, p. 331—337), stă la baza primei imprimări, aceea din 1910 în paginile *Convorbirilor critice*. Rectificările ulterioare sînt nesemnificative, versiunile publicate în reviste *(Cosînzeana*, 1911; *Universul literar*, 1914, cu titlul *Plecarea)* și în volume (*Frămîntări*, 1912; *Golanii*, 1916; *Nuvele și schițe*, 1921; *Oameni de pe Someș*, 1925) sînt în realitate identice. Gara------ conflictul țăranului cu conductorul---------- expresiile liminare structurează de la început un text impresionant prin sobrietatea mijloacelor și desenul în cărbune. Momentele epice, funcția simbolică a peisajului dar și capacitatea înscenării dramatice se întîlnesc într-un veritabil studiu caracterologic unde, ca și în viitoarele romane, fiecare amănunt *semnifică*. Tocmai de aceea interpretarea — determinată, de obicei, de efectul globalizant al lecturii — ar trebui să refacă, măcar intenționat, demersul *poietic*. Mai exact, să încercăm să citim *Proștii* urmărindu-i procesul, desigur aproximat, de constituire. Perspectiva este aceea a personajului *in actu*, ce intră în urzeala textului de ficțiune. Față de optica tradițională, în care funcționează analogia dintre cutare personaj și o persoană reală (și de aceea analiza devenea posibilă numai *după* citirea integrală a operei), perceperea *simultană* a straturilor ce configurează personajul ne oferă posibilitatea de a recrea opera pe cale analitică și, lucru important, *în timp ce o*

Scanned with OKEN Scanner

*parcurgem**. Proza scurtă mai ales poate constitui obiectul unei atari analize, datorită caracterului său evident secvențial. Raportul dintre parte și întreg, ca și apanaj al formei nuvelistice, este apoi mult mai strîns în comparație cu romanul.

Proștii debutează dintr-o dată și premonitoriu: „Cînd să iasă Nicolae Tabără din casă, se poticni în prag, și cît p-aci să se prăvale cu dăsagii de-a umăr, cum era". Adverbul *cînd* precipită de la început ritmul întregului enunț ce, amplificîndu-se progresiv (se poticni — cît p-aci să se prăvale) se termină brusc („cum era"), menținîndu-și însă tensiunea inițială. Fraza incipientă dă impresia unui arc de cerc retezat, spre deosebire de aceea cu care începe, de pildă, nuvela lui Marin Preda, *Calul:* „Florea Gheorghe avea de făcut o mulțime de treburi, dar dintre toate vroia să termine *una* acum, de dimineață, înainte ca soarele să răsară și să-l apuce căldura, și la care se gîndise încă din ziua trecută". Aici echilibrul este perfect, *una* taie în două fraza, a doua jumătate din acesta raportîndu-se la enigmatica treabă a țăranului sculat devreme. Ambele fraze — în *Proștii* și în *Calul* — inseriază antroponimul protagonistu-

---

* Despre alcătuirea trichotomică a personajului literar, cf. studiul nostru *Personajul și formele lecturii,* în volumul *Alchimia mileniului,* Cartea Românească, București, 1989, p. 50—57, unde am folosit ca punct de plecare statutul semiologic al personajului, fixat de către Philippe Hamon: a/nivelul *semantic* sau „personajul-referențial", ce trimite la „un sens plin și fix", reclamînd procesul psihologic de *echivalare* (vedem astfel în Costache Giurgiuveanu din *Enigma Otiliei* o posibilă persoană reală ornată cu atributele scriitorului ș.a.) b/nivelul *sintactic* sau „personajul-influență", ce alcătuiește „marca prezenței în text a autorului" și implică fenomenul de *substituție* (cazurile de personaje alter-ego, porte-parole ș.a.) și c/nivelul *programatic* — cel mai important! — sau „personajul-anaforă" și prin care, grație *repetiției,* are în text „o funcție organizatoare și coezivă".

lui ce, dincolo de faptul că îi fixează statutul social, ne trimite la stratul imediat lizibil din alcătuirea personajului, cel referențial. În textul lui Rebreanu enunțul inițial se prelungește de fapt în comentariul speriat al femeii: „— *Bagă de seamă,* bărbate, îi zise nevastă-sa cu glasul răgușit de spaimă, *bagă de seamă să nu pățești ceva, că asta nu înseamnă bine!*“ (subl. ns.). Plonjăm acum direct în stratul comportamental, anaforic, prin atenționarea reiterată, pusă la imperativ și sub semnul negațiunii. De aici încolo narațiunea „se țese“ firesc, întrucît omul reia expresia nevestei (*„Da' ce să pățesc?* urmă apoi mai răspicat“) întîlnindu-se cu aceasta sub semnul aceluiași *nu* premonitiv („nu-mi tot cobi a rău“), ce provoacă însă apelativul „Doamne ajută! . . .“.

Acest moment se închide pe același palier, al stereotipiilor deocamdată verbale. După ce tatăl se adresează băiatului („— Hai, băiete, să pornim, să nu întîrzîiem!“), femeia sintetizează tot ce „se întîmplase“ pînă acum: „— Așa, așa, grăbiți-vă, să nu vi se întîmple ceva . . . Dumnezeu să v-ajute! . . .“. Automatismele sînt prezente, corelativ, și în gestică („își scoase pălăria de paie zdrențuită“ — „pe urmă își îndesă pălăria în cap“) — *personajul-anaforă* întărind astfel „bătătura“ acestei țesături narative. În același timp însă trecerea expresiilor identice de la femeie la bărbat și invers face posibilă *substituirea* unui personaj cu celălalt pe linia relațională, sintactică: coextensiv cu celălalt, *personajul-influență* intră în alcătuirea, de profunzime și ea, a categoriei ce rămîne fundamentală pentru proză. Să mai notăm că, pînă în prezent, în afară de antroponimul Nicolae Tabără și de o minimă indicație vestimentară lipsește portretul propriu-zis, respectiv stratul *referențial* atît de solicitat în narațiunea tradițională. În fond tot stereotipiile asigură continuitatea cu momentul epic următor, adică

Scanned with OKEN Scanner

plecarea propriu-zisă de acasă și descrierea gării: „*mormăi* țăranul necăjit“---- „mai *boscorodi* el vreo trei vorbe“----- „*bîlbîi* feciorul“ -------- „*blogodori* Nicolae Tabără“.

Tripticul de la început, adică femeia-bărbatul-feciorul, s-a redus acum la dubletul tată-fiu. Numai că această absență e suplinită de ochiul naratorului ce înfățișează o natură în regim simbolic. „Umbrele pervazurilor se tolăneau răşchirate ca degetele unei mîini uriașe și se pierdeau îndată în beznă“. Unitatea de atmosferă sumbră e asigurată și de un motiv cu funcție de releu: lumina. Felinarul din pragul casei se reiterează în „felinarul funinginit /ce/ împrăștia o lumină gălbuie, mucezită“, apoi, la gară, în „flacăra bolnavă a unei lămpi de veghere“, însfîrșit, în „lumina gîtuită“ din felinarul hamalului. Perspectiva naratorială impune și ea tehnica anaforică, aici prin lait-motivare. Sosirea la gară a celor doi deschide o nouă serie raportabilă, comportamental și verbal, la stratul cel mai rezistent din structura personajului, cel repetitiv: „— Pesemne-i cam devremior, se scînci feciorul într-un tîrziu cu glas potolit. // — Pesemne... Om aștepta, ce să facem? răspunse Nicolae obosit“. Sau: „— Nu mai vine... „— Nu, tuși Nicolae...“.

O dată cu venirea precipitată a babei „cu fața zbîrcită ca o hribă uscată“ se reface, altfel, triunghiul uman. Legăturile cu secvențele anterioare sînt și acum organice. „— Oare n-am întîrziat, oameni buni? întrebă dînsa îngrijorată“ reeditînd sub formă interogativă apelativul lui Nicolae („Hai, băiete, să pornim, să nu întîrziem“). La fel, din punctul de vedere al gesticii, înregistrăm același izomorfism: „Bătrînul își alunecă sarcina pe bancă și *se cocoloși* și el lîngă flăcău“ ------- „Flăcău *se cotoșmăni* mai bine pe lespede....“ --------- „Baba *se ghemui* pe bancă, gîfîind ca un dobitoc trudit“ (subl.

ns.). Portretul fizic al babei e tot atît de redus ca acela, am văzut, al lui Nicolae Tabără. Și asta deoarece scriitorul e interesat cu precădere de afirmarea grupului și nu a persoanei, lucru sugerat de titlul nuvelei. De altfel, paragrafele ce despart secvențele principale constituie o dovadă. Iată: „Și de-acum amuțiră amîndoi. Priveau duși încoace-încolo, se așezau mai bine pe lespede și gemeau înăbușit, în răstimpuri, parc-ar fi fost strînși în curele". Apoi: „Și iar mocniră, acuma tustrei, oftînd și gemînd în răstimpuri, cum fac țăranii cînd nu mai știu ce să vorbească". Apariția, din nou, a cadrului în aceleași proiecții ne întărește impresia că proza este, într-adevăr, „strînsă în curele", ca să folosim expresia nuvelistului Rebreanu. Totul concură la realizarea singurului efect, cel premonitiv: „. . . Coroanele plopilor bătrîni de pe malul Someșului se ridicau negre, ca niște mîini amenințătoare", aidoma „umbrelor pervazurilor" din pagina anterioară*.

„Apoi, încetul cu încetul, gara se dezmorți". Enunțul acesta ne introduce în partea a doua, mult extinsă față de prima. Ritmul se accelerează, lumina se multiplică și totul se construiește într-o tehnică cinematografică, cu fragmente scoase în primul-plan. Cei trei, adică Nicolae, feciorul și baba se aglutinează în portretul de astă dată colectiv al țăranilor „cu fețele supte, cu umerii obrajilor ieșiți în afară, cu barba și mustățile zbîrlite". Tînărul Rebreanu excelează deja în scenele de masă, anunțînd acordurile ample din *Răscoala*. Deocamdată în-

---

* Completările și implicările afective ale scriitorului scot, din păcate, nuvela din regimul acceptat, de majoritatea criticii, al capodoperei absolute. „Gîfîitul trudit al apei rătăcea prin aer ca tînguirile neînțelese ale unor *oameni prăpădiți de nevoi*" (subl. ns.). Suprimarea unor asemenea perioade (ce țin, eventual, de comentariul cititorului) ar fi fost în beneficiul prozei.

treaga desfășurare epică, respectiv apariția șefului de gară, sosirea trenului, înghesuiala de la casa de bilete, mișcarea debusolată între „coșcogea“ vardistul și conductorul „mulțumit de sine“, însfîrșit, finalul dramatic se centrează pe nivelul amintit și exemplificat, puternic stereotipizat și cu radicalul existent, am văzut, în mai vechile schițe de creație. Dezvoltările succesive conduc la o semnificație inversă celei literare: „— Gura, prostule! îl împunse șeful . . .“ ---------- „— Unde mergeți, proștilor? răcni conductorul . . . Nu acolo, mă! Mai la vale, prostule, mai la vale-s vagoanele pentru boi!“ ---------- „Că noi sîntem proști, păcatele noastre . . . Pesemne așa ne-a lăsat Dumnezeu, proști și necăjiți și nepricepuți, păcatele noastre . . .“ ș.a. Expresia, crucială în economia textului, este dozată atent, ea menține încordarea de arc gata să plesnească și datorită invocației lui Dumnezeu ce contrapunctează întregul flux narativ. Formule precum „Doamne ferește“. „Să dea Dumnezeu bună dimineața“ sau „. . . că mînios l-a mai făcut Dumnezeu“ leagă într-un fel de continuum invocarea de la început („Doamne-ajută! . . .“) cu imprecația din final („Nu v-ajute Dumnezeu-sfîntul!“) — cei doi poli între care se construiește nuvela. „Expresia lirică a revoltei“, ca să reiau aprecierea lui Tudor Vianu din *Arta prozatorilor români*, e prezentă și în textul de față, deși el nu se integrează în sfera „realismului liric“ gen Duiliu Zamfirescu oriBrătescu-Voinești. Medierea simbolică din final apare și ca o *summa* a motivului luminii. „Din noianul negru de nouri, însă, soarele scăldat în sînge își înălța biruitor capul și împroșca în fețele drumeților o beteală de raze purpurii . . .“. Un asemenea procedeu suplinește, pînă la un punct, absența examenului analitic propriu-zis, Rebreanu descriind și restituind comportamentele. Probabil tocmai de aceea una

dintre prozele clasice din literatura noastră se construiește totuși modern, pe o subtilă rețea de automatisme verbale, gestice și comportamentale. Tema socială, culoarea limbajului și, mai ales, știința de a pune în scenă ne ajută la recunoașterea *(id est:* imaginarea) grupurilor de protagoniști și nu portretul acestora care, pe latura referențială, absentează aproape cu totul. Rebreanu intuia că, într-un text concentrat ca *Proștii,* personajul trebuie să fie un semn cu valoare în primul rînd relațională, pentru a-i asigura coeziunea internă. Vocea naratorului împrumută și ea, prin contaminare oarecum, de la stratul anaforic al personajului, ceea ce contribuie desigur la realizarea unității de ritm și de tehnică narativă — ambele încercuind „o putere de observație incisivă" (Tudor Vianu) ce va culmina în *Răscoala.*

Scanned with OKEN Scanner

Între biografia de factură călinesciană, decantînd epic mișcarea browniană a unei existențe individuale și aceea de restituire, pe cît posibil exactă, pozitivistă chiar, Niculae Gheran optează pentru formula din urmă, credincios postulatului că „o nouă carte despre viața lui Rebreanu trebuie să fie, înainte de toate, o carte exactă, o carte cinstită". Arhiva imensă, de la bruioanele prozei pînă la corespondența înregistrată parțial impunea fără-ndoială clarificarea unor momente din geneza operei și din viața scriitorului care a devenit, după moarte, și obiectul îndelungatelor și, adeseori, jenantelor dispute în cadrul familiei aflată de o parte și de alta a Carpaților. La fel de adevărat e însă faptul că, o dată cu scurgerea timpului, multe din biografemele rebreniene își vor pierde importanța hipertrofiată conjunctural. Va mai interesa oare dacă a fost „consemnat" la Prislop după demisia din armata chezaro-crăiască? Sau că a învățat la liceul maghiar din Bistrița și nu la cel german, cum se confesează în cîteva rînduri? Oricum, la inexactitățile scriitorului se adaugă și fabulațiile, „amintirile" semnate de contemporani. Ele sînt contrazise de fila documentului ce, așa cum demonstrează biograful, limpezește, alteori obliterează ori schimbă pur și simplu imaginea lui Rebreanu, perpetuată în „mărturisiri" postume sau în poncife de tipul „scria noaptea, bea cafea multă și

Scanned with OKEN Scanner

fuma țigări cu nemiluita". Unele răspunsuri la întrebările net formulate nu vor putea fi niciodată mulțumitoare, motivele expulzării, de pildă, rămîn incerte, după cum e dificil să pătrundem azi în alchimia sufletească a transilvăneanului care, abia trecut peste munți, consacră pagini nuvelistice tocmai „golanilor" și mediului interlop bucureștean. Un simplu accident poate schimba cursul unei vieți urmărită altfel cu acribie pînă la 1916, adică pînă în „pragul marilor creații". În acest sens *Tînărul Rebreanu* (Albatros, 1986) asimilează argumente și texte din primul volum de *Caiete* (Dacia, 1974), prezentate de același editor al monumentalei serii de *Opere* ce suplinește întrucîtva lipsa marilor exegeze critice din ultimele trei decenii. Notele, comentariile și variantele publicate în „dosarul" fiecărui tom alcătuiesc, juxtapuse, un impresionant „Rebreanu par lui même", avatarurile creației și ale individului suprapunîndu-se, completîndu-se. *Tînărul Rebreanu* decupează și, mai ales, amplifică un prim segment din biografia rebreniană, poate cel mai dificil sub raportul necunoscutelor. Fixarea obîrșiilor într-un arbore genealogic, reproducerea tabelelor de caracterizare a fostului ofițer, comentariul dosarului de la Gyula (1910) ș.a. se inseriază cronologic, alături de surprinzătorul portret al mamei scriitorului, gravat de scrisorile numeroase adresate, mai mult sau mai puțin imperativ, „întîiului născut al meu". Epistolele Ludovicăi formează, ele singure, un adevărat roman, Rebreanu moștenind harul epic al femeii voluntare, din stirpea Marei: „După ce am fost destinată a fi mamă la multe capete de oameni, altele mai cu spirit, altele mai ușurele, am avut o învălmășeală, o trudă cu mici și mari, lupte sufletești și trupești, prin care poterile mi s-au slăbit, boalele m-au atacat, așa că prin farmec am trecut peste toate ... Sunt slăbită de poteri ca să le pot scrie toate

așa precum au fost și sunt; fără le-aș descrie cuiva ca să le scrie și descrie toate de amănuntul, din care un scriitor ar alege o carte prețuită și de folos cetitorului, despre viața unei persoane, a unei mame care a născut și crescut 14 copii, mai mult prin diligența ei și la urmă cu ce s-a ales? Cu jumătate pînea de toate zilele, cu o nimica toată după jertfele ei . . .“ În Maria Herdelea recunoaștem „prototipul“, pe aceea care îl „gratula“ pe fiul său la aproape fiece aniversare (cf. „Manuscriptum“, 1985, nr. 3, p. 88—92), după cum firea blajină a tatălui, Vasile Rebreanu, este evocată probabil în nuvela *Ex-învățătorul* — debutul budapestan datat de către Niculae Gheran în intervalul 1903—1904, „respectiv cu 4—5 ani înaintea schiței *Codrea,* apărută în presa românească“. Aceleiași perioade de tatonări îi sînt afectate precizări de natură istoriografică privind jurnalele de lectură sistematică ale viitorului romancier sau, mai interesante după opinia mea, continuitățile dintre piesa *Orvény* și *Pădurea spînzuraților* pe linia simetriilor compoziționale cît și pe aceea a reluării unui personaj anarhist în lumea romanului. Momentul definitoriu pentru evoluția ulterioară a lui Rebreanu îl constituie, tot acum, o altă încercare dramatică, *Ghighi.* Textul bilingv — în maghiară și română — marchează nu numai trecerea, definitivă, la alt instrument lingvistic; aici aflăm „prima încercare de a aborda tema gravă a tensiunilor născute din diferențierea socială a românilor în condițiile social-istorice ale Imperiului chezaro-crăiesc, temă dezvoltată apoi grandios în prima sa capodoperă, *Ion*“. Livrescul *(Orvény)* și faptul de viață *(Ghighi)* fac parte din protogeneza romanelor de mai tîrziu. O sumedenie de crochiuri anunță lumea din *Ion,* aceasta exercitînd „o influență stranie asupra arhetipurilor literare, debusolîndu-le“. Radiografierea lor și a mărturisirilor probează tocmai procesul invers, de

Scanned with OKEN Scanner

ficționalizare a unor întîmplări și persoane reale ce fixează, anecdotic oarecum, un *origo* al prozei lui Rebreanu. Tot în această fază nebuloasă ia naștere și se consolidează pasiunea, devenită statornică, pentru teatru. Meritoriu mi se pare acest prim tom din biografia lui Gheran tocmai prin faptul că este vertebrat de obsesia teatrului, coroborată cu activitatea laborioasă a gazetarului Rebreanu. Publicistul semnează cu și fără pseudonim cronici teatrale și muzicale în *Convorbiri critice, Falanga, Rampa* sau în reviste pasagere precum *Capitala, Teatru, Moldova ș.a.* Articolele inventariate oferă nu numai imaginea lui Rebreanu în lumea teatrală, ci și foaia de temperatură a Bucureștiului cultural de după 1909. Iar polemicile din *Rampa* cu Al. Macedonski și pe urmă cu Al. Davilla sînt veritabile restituții ce ar putea figura într-o necesară istorie a mentalității culturale românești din epoca respectivă. Polemistul Rebreanu, corosiv adesea, își schimbă radical optica vizavi de valoarea poeziei macedonskiene sau de aceea a dramei istorice *Vlaicu Vodă,* considerată o „podoabă a literaturii noastre dramatice". Obiectivitatea gazetarului nu contrazice, cum vedem, efigia, consolidată de posteritatea critică, a omului public și a prozatorului. Aceasta, chiar dacă ne scapă rațiunile ultime (să le spunem: politice?) ale colaborării sale la *Ziua* lui Ioan Slavici sau la *Lumina* lui Constantin Stere și peste care Biograful trece mult prea repede. Probabil că asemenea opțiuni n-au fost întîmplătoare, așa cum nici „faptul de a fi primul scenarist al filmului românesc" nu pare un simplu „pasaj", fie și numai din unghiul posibilităților de reprezentare scenică a operei, tutelată — ca în primele pagini din *Ciuleandra* — de tehnica prim-planului și de funcția ordonatoare a ochiului. *Vis năprasnic,* un soi de

„americănie bucureșteană, cu eroi de pe valea Someșului" sau *Ghinionul* sînt lucrări de pionierat, luminînd din altă perspectivă o îndelungată ucenicie în care, notează Gheran, tînărul scriitor „le încercase pe toate". Variantele manuscrise, notele de lectură și, nu în ultimul rînd, deambulările de picaro prins în angrenajul primului război alcătuiesc „un uriaș tezaur de experiență umană și artistică, începutul adevăratei sale maturități". „Spicuirile" și eboșele păstrate cu grijă de gospodar ardelean ne permit să reconstituim, așa cum am încercat în paginile precedente, o *poietică* exemplară. Ea subsumează, e adevărat, existența celui care simțea cum „se scurge în picături lente sîngele și viața ca să se transforme în altă viață și în alt sînge, să se transfigureze în oamenii vii și într-un univers nou". Ajuns în acest punct, formulez obiecția de principiu, fundamentală: dacă *Tînărul Rebreanu* oferă, cu documentele pe masă, o parte din elementele constitutive acestui proces de osmoză (viață-operă), e la fel de adevărat că proiectul inițial, adică o biografie a lui Rebreanu se preface, în realitate, într-o *biografie a operei* acestuia. Reproșul formulat și de către Mircea Popa (în „Steaua", 1989, nr. 10) e îndreptățit, Niculae Gheran n-a reușit să decanteze belșugul de informație ce descurajează absorbția și prelucrarea să zicem epică. Și volumul al doilea, *Amiaza unei vieți* (Albatros, 1989), centralizată în esență o parte din notele existente în amintitele „dosare" ale ediției, precum și în alte surse ce aproximează dimensiunile de aisberg ale creatorului. Continuitățile cu *Tînărul Rebreanu* sînt evidente. Găsim același apel constant la pagina manuscrisă ori la fundalul interbelic, autorul limitîndu-și parcă și mai mult spațiul de mișcare restitutivă, atît de necesar unei cercetări de tip b i o g r a f i c și unde rigoarea

istoricului literar nu exclude, cred, o reducție fenomenologică sui-generis. Că este așa o dovedesc tocmai axele pe care se construiește pînă la urmă cartea. Prima dintre ele, prelungită din volumul anterior și amplificată aici este *pasiunea statornică pentru teatru:* calitatea de cronicar dramatic, funcția de director al Teatrului Național și apoi aceea de director general al teatrelor confirmă o vocație reală, concretizată în cîteva piese *(Plicul, Cadrilul* etc.) și nu numai atît. Reamintindu-ne geneza *Pădurii spînzuraților* Niculae Gheran observă, pertinent, că „organizarea materialelor amintește, pe alocuri, tehnica dramaturgului". Mai mult, cronicarul dramatic — amplu restituit în volumele 12, 13 și 14 ale ediției de *Opere* — strecoară aprecieri teoretice în care proza, în speță romanul e cîntărit după ceea ce Zarifopol numea „normele schematismului teatral". Deducem de aici un veritabil scenariu dramatic al vieții rebreniene reluat, în parte, în prezentarea lui Remus Lunceanu *(Calvarul)* sau în „dialogul" — refăcut de către istoricul literar — dintre Emil Rebreanu și Apostol Bologa. Nu ar fi fost, așadar, mai operant — urmîndu-se tocmai traseul înscenării dramatice — ca biograful să dezvăluie ceva mai mult din viața de familie a lui Rebreanu ca și din relațiile sale cu familia ardeleană? Ultimelor, din nevoia de „echilibru și adevăr", le acordă mai multă atenție pînă acum (și în „lumina operei") cercetătorul Stancu Ilin. Interesul posterității, excluzîndu-se fără-ndoială anecdotica, e perfect motivat și vine de altfel în consens cu mărturisirea din *Spovedanii,* că „scriitorul trebuie să știe că viața lui întreagă nu poate avea ascunzișuri, nici taine, nici menajamente". Pe de altă parte, aforismul „Discreția scriitorului în viață e inutilă" e contrazis de către autorul său, în pofida zecilor de interviuri și

confesiuni. Vreau să spun că pasiunea lui Rebreanu pentru teatru readuce obiecția formulată anaterior: în ce măsură acest simț al teatralului, evident încă din copilărie, certifică sau nu înlocuirea, de către Niculae Gheran, a vieții cu *poietica* operei și invers. Pînă unde vorbim așadar de identificarea personajului *real* cu cel *fictiv*, de unde începe *analogia* și mai ales *diferența* dintre Rebreanu și „prototipurile" sale? Dintr-o asemenea perspectivă diferențiată afirmația, fertilă prin asociere, că „această trinitate — Titu Herdelea, Remus Lunceanu și Apostol Bologa — își găsește un corespondent r e a l în Liviu Rebreanu" (subl. ns.) este pasibilă de binevenite nuanțări.

Interferarea celor două planuri pînă la substituire — viața și opera — face posibilă înfățișarea, de către Gheran, a *coerenței destinului uman și, în egală măsură, literar al lui Rebreanu*. E un al doilea ax ce vertebrează *Amiaza unei vieți:* se demonstrează astfel falsa dichotomie nuvelist / romancier, în sensul că Rebreanu „era sortit de la bun început să fie romancier", el fiind preocupat de „realizarea întregului încă din anii uceniciei literare"; se sondează, pe aceeași linie, „împărăția arhetipurilor literare" ca să conchidem, împreună cu autorul, că „protogeneza lui *Ion* începe cu peste zece ani înainte de-a fi apărut romanul, a *Pădurii spînzuraților* cu cinci, iar a *Răscoalei* cu peste două decenii". Preferințele traducătorului, sensibilitatea sa la anumite piese din repertoriul clasic sau aversiunea față de exagerările avangardiste din epocă, în sfîrșit, „atitudinea extatică" (N. Gheran) a creatorului — decelabile deja „în pragul marilor creații" din *Tînărul Rebreanu* — se adaugă în chip firesc la imaginea unui Rebreanu masiv, rotund și definitiv — imagine propice mitizării *in actu*. Constantele comportamentale vizavi de relațiile

multiple cu breasla scriitoricească, consolidarea Teatrului Național ca instituție de cultură precum și a Societății Scriitorilor Români în calitate de președinte a acesteia centrează și mai mult, în temeiul documentului, un portret de laborios avînd ca trăsătură specifică rectitudinea morală. Niculae Gheran sugerează unitatea între artist, conducătorul de breaslă, omul politic și individul ca „lume complect izolată". Din toate aceste ipostaze se trage în cărbune *activitatea publicistului,* ca un al treilea ax în portretul rebrenian. Dacă „activitatea de la *Lumina* a fost, după procesul penal din 1910, a doua mare învinuire adusă scriitorului" iar colaborarea cu publicația germanofilă a lui Slavici *(Ziua)* a cîntărit și ea în atacurile, periodice, împotriva persoanei publice Rebreanu, gazetarul ocupă un loc distinct în istoria presei noastre moderne. Gheran trece relativ repede peste ipostaza de director al ziarului *Scena,* insistă în schimb pe munca redacțională (și, implicit, pe raporturile cu Eugen Lovinescu) desfășurată la *Sburătorul,* apoi pe setul de materiale imprimate în *România* și, în final, pe tribulațiile *Mișcării literare* — revista scoasă de Liviu Rebreanu. Coloanele revistelor citate, la care se adaugă și altele (inventariate în cartea lui Nae Antonescu, *Reviste literare conduse de Liviu Rebreanu,* Minerva, 1985), mărturisesc despre preocupări diverse, circumscrise culturalului și politicului.

Cele trei linii directoare, respectiv pasiunea pentru teatru, congruența dintre om și artist, aplecarea spre gazetărie schițează un destin dintre cele mai reprezentative pentru epoca interbelică, înscris deocamdată între 1916—1930. Urmează să vedem în ce măsură le vom reîntîlni, alături de altele, în cel de-al treilea tom anunțat de către Gheran, *Glorie și amurg*

(1931—1944), ce va încheia sub formă de trilogie temelia indispensabilă pentru pasul decisiv în realizarea integralei (nu numai biografice) Rebreanu.

*

Tot o trilogie ne propune istoricul literar Stancu Ilin, unul dintre cei mai buni cunoscători ai arhivei Rebreanu. Cele două volume imprimate pînă în prezent, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație* (Minerva, 1985) și *Liviu Rebreanu în Agora* (Minerva, 1988) confirmă și ele adevărul că „Liviu Rebreanu ilustrează tipul de scriitor la care opera absoarbe biografia într-o osmoză indestructibilă". Ni s-a părut firească, în acest caz, o deplasare a accentului critic de la autor spre operă. *În Argumentul* tomului secund autorul opinează, mai exact, „pentru o separare a biograficului de operă" (cu specificarea, tot aici: „numai ca bază teoretică, și nu ca aplicare dogmatică"). Ca să precizeze: „Nici n-am fi putut proceda altfel în cazul lui Liviu Rebreanu, care, pe de o parte, își absorbea, într-o anumită măsură, biografia în operă, iar, pe de alta, manifestă tendința de a-și crea o biografie imaginară". Deși nu este vorba de o biografie documentară, ca studiul lui Niculae Gheran, e prezentă și aici ezitarea istoricului între cele două fețe substituibile, reală și ficțională. Dincolo de perspectivele de abordare — adică „descifrarea sensurilor operei rebreniene în cadrul atelierului de creație" și „perspectiva din afară asupra operei" — mărturisim că ne-ar fi interesat cu precădere modul cum scriitorul, aflat sub presiunea propriei opere, își construiește sau chiar inventează anumite segmente biografice, de unde parcimonia informațiilor despre sine în *Jurnal*, *Mărturisiri* și interviuri. „Mai direct spus, artistul care a fabricat o operă s-a re-

Scanned with OKEN Scanner

construit pe sine". În acest sens, modificările produse în personalitatea artistului după apariția marilor romane se cer fără-ndoială depistate și restituite de către biograf. Pe de altă parte, „fascinant este nu atît, ci mai ales *cum* biografia autorului pătrunde în operă, modalitățile proprii ale romancierului de asimilare în imaginar a datelor brute ale realității". În consecință, „scriitorul va dispărea în operă. Materialitatea sa fizică se va risipi în structura lingvistică a textului" în primul rînd ficțional, am adăuga noi.

Cum vedem, asimilarea este dublă și cu sensul invers — viață vs. operă și creație vs. biografie —, astfel că monografia ideală consacrată lui Rebreanu ar trebui să reconstituie această mișcare de sistolă-diastolă într-un cîmp de forțe bine circumscris din punct de vedere geografic, istoric și estetic. Stancu Ilin nu depășește acest deziderat, pe care, de altfel, are meritul de a-l fi enunțat. Viața lui Rebreanu îl interesează „mai mult ergografic, adică sub aspectul tensiunilor și a implicării în mecanismele actului de a scrie". Istoricul optează în mod explicit mai puțin pentru constante cît pentru nuclee polarizatoare într-un demers oarecum arheologic, menit să epuizeze chiar secțiuni din creația rebreniană. Astfel, în *Liviu Rebreanu în atelierul de creație* materia cărții este centrată pe considerațiile despre *Pădurea-spînzuraților*, în *Liviu Rebreanu în Agora* istoricul literar are în vedere mai ales romanul *Ion*, urmînd ca volumul al treilea să aibă în centrul său comentariile despre *Răscoala*. Aceasta deoarece, în optica lui Stancu Ilin, „de-abia după asimilarea pe orizontală, de către conștiința critică românească, a tuturor informațiilor mai importante, se va putea trece la un studiu final, o sinteză a sintezelor despre Liviu Rebreanu". Sîntem invitați așadar

Scanned with OKEN Scanner

să receptăm comentariile din cele două cărți „în perspectiva acelui model integrator și sintetizator rîvnit de întreaga critică românească". Proiectul se dovedește ambițios și, deocamdată, inoperant în absența elementelor ce ar lega, să zicem, glosele la *Gorila* de modelul cultural german sau de „Odiseea lui Ion". Dar luate separat, pe „felii" adică și în ordinea sumarului, contribuțiile lui Stancu Ilin sînt, în majoritate, remarcabile, ele vizînd — aproape în egală măsură — biografia și opera lui Rebreanu. Asimilarea culturii germane cu frecventarea modelelor Goethe și Nietzsche, analiza comparativă a variantelor Discursului de recepție la Academie, avatarurile unei premieri (Herescu-Năsturel) — exemplificativă pentru mentalitatea culturală interbelică, descoperirea celor două broșuri semnate cu pseudonimul Ion Jalea, radiografierea relațiilor lui Rebreanu cu Tudor Arghezi, discuția incitantă despre așa-numitul „realism cu transfigurare" (derivat din *germanul Verckläruпg)* sau datele despre ardelenismul funciar al scriitorului alcătuiesc tot atîtea secțiuni dintr-un virtual studiu monografic. La paginile, prioritare, de istorie literară se adaugă observațiile pătrunzătoare, pe care le citim cu regretul de-a nu fi fost dezvoltate. Autorul amintește, spre exemplu, „dubla existență a lui Liviu Rebreanu, cu conștiința complexă, ca a personajelor sale, trăind în două planuri: unul istoric, în care operează o concepție lineară și progresivă a timpului, o înlănțuire cauzală, și celălalt, de esență mitică, cu o mentalitate arhaică în care cauzalitatea e de tip paradigmatic, cu o viziune ciclică, *sub speciae aeternitatis*". Un asemenea enunț, sprijinit de argumentele necesare, își găsește locul firesc într-o cercetare de ordin tipologic, așa cum am încercat în prima secțiune din această carte. De asemenea, rîndurile despre

proiectatul roman *Păcală și Tîndală*, operă „recapitulativă" și „reprezentativă", atenționează asupra unui capitol încă necunoscut din *poietica* creației lui Rebreanu. Dacă ar fi realizat această „epopee a vieții românești", raportată la exemple memorabile precum *Suflete moarte* sau *Don Quijote*, Rebreanu ar fi închis arcul de cerc început cu *Ion*, construit și el pe dimensiunea epopeică. Absența operei anunțată în diferite ocazii dar și locul insolit pe care îl ocupă în ansamblul creației primul nostru roman politic *Gorila* argumentează de fapt pentru destinul neîncheiat al scriitorului.

În altă ordine, după ce demonstrează că structura eroului principal din *Pădurea spînzuraților* fusese constituită înainte ca scriitorul să se documenteze asupra fratelui său (în mod asemănător procedînd N. Gheran în „dosarul" romanului), Stancu Ilin, ridicînd chestiunea reflexelor din Nietzsche, conchide că „Apostol Bologa se deplasează între sociocentrism pe de o parte, și biocentrism sau psihocentrism, adică între cei doi poli ai gîndirii axiologice contemporane scriitorului". Dincolo de aspectul totuși enunțiativ al concluziei, trebuie specificat locul important pe care istoricul literar îl atribuie culturii germane în creația și gîndirea lui Rebreanu. Exegeza viitoare se va opri cu siguranță mai mult asupra acestui capitol, dacă ar fi să reamintesc doar observațiile, de natură teoretică, pe care Liviu Rebreanu le făcea într-o conferință radiodifuzată, *Goethe romancier* (1932) și din care doar o parte — constată Ilin — a fost imprimată în *Amalgam* (1943) sub titlul *Afinități elective*. Raportul dintre subiectiv și obiectiv, dintre etic și estetic, dintre artă și viață ș.a. sau „înclinarea de constructivism și de temă socială" (L. Rebreanu) dobîndesc o altă culoare și chiar o altă greutate prin proiecta-

rea lor în spațiul cultural german. Unele considerații fortuite, precum raportarea unui text din Hegel la „rotunjimea perfectă“ din *Ion*, nu diminuează meritul cercetătorului pentru care „a aborda opera lui Liviu Rebreanu din unghiul de vedere al literaturii germane înseamnă a face o dreptate de istorie literară“. Cazul nu este singular, de vreme ce aceeași influență catalizatoare e lizibilă la un Maiorescu, Slavici, Lucian Blaga și, în general, în creația scriitorului de sorginte ardeleană.

Lectura celor două volume semnate de Stancu Ilin elucidează multe dintre întrebările ridicate de binomul viață-operă și asta deoarece, în consens cu autorul, „nu este vorba de deliciile unei acribii de istorie literară care foarfecă, uneori, opere de primă mărime“. A descoperi, de pildă, că primul act al dramei *Răscoala* e o traducere a *Țesătorilor* lui Hauptmann, sau că un fragment din *Lupii* lui Vissarion e asimilat, sub formă de prefabricat, în romanul *Răscoala* înseamnă a restitui cîteva din mecanismele procesului de creație. Ele sînt complementare studiilor aplicate din ultimii ani, net detașabile din puzderia de articole elogiative, prilejuite mai ales de Centenarul scriitorului din 1985. Oricum, cărțile discutate aici aproximează, ca și biografia lui N. Gheran, desenul unui Rebreanu global, unitar și divers, ce își așteaptă încă Interpretul.

Scanned with OKEN Scanner

Imprimînd, în acest volum, „toate cărţile şi broşurile cu caracter publicistic, tipărite de scriitor între 1918 şi 1943“, editorul şi biograful Niculae Gheran mai adaugă un tom ediţiei complete de *Opere* rebreniene. *Metropole* (1931), *Amalgam* (1943), *Lauda ţăranului român* (1940) şi broşurile semnate cu pseudonimul Ion Jalea, *Basarabia* (1919), *Ardealul, Banatul, Crişana, Maramureşul şi Bucovina* (1919) plus *Răscoala moţilor* (1919) alcătuiesc sumarul, în bună măsură inedit, al volumului ce — din raţiuni explicate de Gheran — „ar fi trebuit să preceadă tipărirea sutelor de articole rămase în periodice“. Aici ca şi în celelalte tomuri din serie documentarul bogat (incluzînd variante, comentarii şi ecouri critice contemporane autorului) amplifică textele şi trimite adesea la poietica literaturii propriu-zise, regăsibilă de altfel în apariţiile succesive ale editurii *Minerva*. Actualele restituiri rotunjesc, aşadar, imaginea lui Rebreanu ca publicist, teoretician, călător şi istoric — atribute *sine qua non* pentru înţelegerea, la realele sale dimensiuni, a scriitorului. Cititorul grăbit de astăzi poate reţine, chiar şi la o lectură superficială, o sumă de idei trăite, exprimate cu plăcerea conferenţiarului — la radio sau la întrunirile publice — ce îşi încerca verbul în judecăţi cu tentă aforistică. Iată cîteva: „Curiozitatea e mania filosofiei, mirarea e a poeziei“; „Ţărănismul nos-

tru organic ne predestinează să cultivăm povestirea ca forma cea mai adecvată sufletului românesc"; „Arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină"; „Aplicarea forței provoacă replica forței. Un precept talmudic spune că legea e talpa cerului și pământului. Dictatura, neavînd talpa sub picioare, pregătește prăbușirea cea mare"; „România actuală cu Dacia de odinioară sunt congruente nu numai în privința configurației geografice, dar și a configurației etnice românești"; „Parlamentarismul trebuie să găsească în esența sa puterea de înnoire necesară pentru vremurile ce se schimbă" ș.a. Mărturisirile, „spovedaniile", articolele ocazionale, Discursul de recepție la Academia Română atestă același spirit lucid, laborios, angrenat în efortul constructiv. Rezumatul istoric (cu funcție de *memento* necesar în vremuri de cumpănă, cum s-a și dovedit în cazul Basarabiei), admirația pasageră față de Italia lui Musolini, căruia îi face un portret epic, re-facerea istoriei cutărui roman sau rostirea sintetică a credo-ului său artistic (în *Cred)* alcătuiesc părți dintr-un discurs coerent și cu valoare de model — prin sinceritate și profunzime — pentru cititorul modern. Textele acestea configurează un Rebreanu „par lui-même", ele mișcă din interior oarecum imaginea de sfinx fotogenic, reținută și de plastica propriu-zisă.

Prima lucrare restituită, *Metropole* (1931), e adnotată cu extrase din masivul *Jurnal* dar și cu însemnările de călătorie în Norvegia, Spania, cu popasuri în Germania, Austria și Franța — o parte dintre ele fiind absorbite în *Metropole*. Referiri la corespondența lui Rebreanu cu Fanny și Puia Rebreanu (publicată, tot de către Gheran în volumul *La lumina lămpii*, 1981), întregesc profilul călătorului aflat, în majoritatea cazurilor, în misiuni oficiale. Dacă *Notele de drum* datînd din perioada

1928—1929 prezintă „caracteristicile unui caiet de creaţie“ pentru o carte de drumeţie din păcate nefinalizată, ar fi fost normală — în acest context — şi publicarea celuilalt caiet de creaţie ce, ne încredinţează editorul, „conţine însemnări de călătorie în Germania, Austria, Iugoslavia, Finlanda şi Suedia, fiind datate între 4 ianuarie 1942 şi 24 mai 1943“. Restituirea celor şaizeci şi nouă de file ar limpezi, diagrama atitudinii politice a lui Rebreanu vizavi de ceea ce se întîmpla în Germania, la care aş adăuga încrederea, des reiterată, în aşa-numita „lume de mîine“. Atent la peisajul social şi mai puţin la cel natural, ochiul observatorului reţine elementele pe care le crede modelatoare, aşa cum se întîmplă de pildă în judecata de tipul „fascismul (în Italia — n. ns.) e numai un formidabil elan creator“. Imaginea idilică a Italiei fasciste, aşa cum transpare din notele călătorului, se datorează şi influenţei probabile, exercitată de energetismul „generaţiei ’27“, la care se adaugă înţelegerea simplificatoare a raportului dintre dictatură şi parlamentarism. Mai tîrziu, în 1935, autorul pune, se ştie, pe acelaşi plan fascismul şi comunismul, gazetarul de astă dată menţionînd că „amîndouă doctrinele acestea sînt mişcări de masă şi îngrădesc deopotrivă libertatea individuală“. Oricum, paginile din *Metropole* sînt probante pentru priza scriitorului la realităţile contemporane, dar şi prin pledoaria pentru eternitatea artei, ca în *Răzbunarea Venerei*, acest text antologic închizînd, în chip semnificativ, unicul volum de călătorii.

O situaţie particulară întîlnim în cazul celui de-al doilea volum reeditat, *Amalgam* (1943). Este singura carte dintre cele cuprinse în actualul volum, care a fost reeditată de noi — într-o formă oarecum modificată — în 1976 în colecţia de „Restituiri“ a Editurii Dacia. E

drept că în *Către cititor* Niculae Gheran o amintește în două rînduri, deplîngînd în mod firesc croșetele operate de cenzură „în total dezacord cu interesantul aparat critic ce o însoțea". Corect ar fi fost ca în secțiunea de *Note și comentarii* această ediție, însumînd 360 pagini, să fi fost prezentată, cu defecțiunile, dar și cu achizițiile sale în ideea restituirii, pentru întîia oară, a *teoreticianului* Rebreanu. E și motivul pentru care am eliminat — din alte rațiuni față de Niculae Gheran — povestirea *Dincolo* și articolele de teatru (*Ibsen — 1912, Hamlet — 1912* și *„O scrisoare pierdută"*). Am introdus, în schimb, o bogată *Addenda* alcătuită din *Pagini de jurnal* (atîtea cîte au fost publicate, uneori trunchiat, în presă pînă la includerea lor firească în *Jurnal), Pe urmele Crăișorului, Spovedanii* (preluate din revista „Transilvania", act nici măcar menționat în comentariile din prezenta ediție), *Cum am scris „Răscoala", „Mișcarea literară", De ce?,* la care am adăugat un mănunchi de interviuri definitorii pentru concepția estetică a scriitorului, și acestea devansînd grupajul masiv de discuții incluse ulterior în *Addenda* din primul volum al *Jurnalului* (1984). Cît privește *Notele și comentariile* noastre, mai puțin istorice și mai mult interpretative oferind, în plus, sugestii de relații pe aceeași dimensiune, a teoreticianului sui-generis, ele însumează cîteva zeci de pagini și e păcat, sunt nevoit s-o afirm, că o ediție ce se dorește definitivă nu le-a utilizat sau preluat decît într-o mică măsură. Similitudini existente între pasaje din *Spicuiri* și *Cred,* paragrafe din *Mărturisiri* ce trimit, *avant la date,* la estetica realismului în formularea lui Lukàcs etc. dau măsura utilității, în continuare, a *Amalgamului* din 1976 și din care cenzura a eliminat mai cu seamă pasajele referitoare la concepția religioasă a scriitorului. În altă ordine, „notele și

Scanned with OKEN Scanner

comentariile" sînt exacte, în sensul că fiecărui text i se trasează istoria, consemnîndu-se și variantele, alături de consemnările critice făcute în presa vremii. Reperele bibliografice din epocă sînt inventariate și rezumate, unele — ca în cazul *Metropolelor* — ajungînd la anul 1970. De ce această inconsecvență? În acest caz ar fi fost firească înregistrarea, să zicem, a comentariilor din ultimele decenii închinate *Laudei țăranului român*. Astfel, Stancu Ilin a limpezit, în *Liviu Rebreanu în Agora*, raporturile (= continuitățile/discontinuitățile) dintre variantele manuscrise ale Discursului, după cum istoria și critica literară, e drept, contemporană schițase o privire comparativă între discursurile afine, semnate de Sadoveanu, Blaga și Rebreanu. Oricum, urmărind lista de repere bibliografice probabil că exegeza rebreniană va redescoperi un nume (Mihail Chirnoagă), alături de altele, mai cunoscute, cum ar fi Dan Petrașincu (autorul unui interviu de o mare densitate privitor la romanul *„Răscoala"*), Petru Comarnescu, Cezar Petrescu ș.a.

Cît privește broșurile semnate cu pseudonim, ele constituie fără-ndoială surpriza ediției și asta în pofida aspectului compilativ, recunoscut de altfel în prezentarea fiecărui text. *Basarabia* de pildă, avînd drept subtitlu „Descrierea—Istoria—Unirea" debutează de-a dreptul epic, în tonalități ce amintesc de Russo ori Bălcescu: „Un soare strălucitor, soarele binefăcător al Europei de miazăzi, pămînt rodnic, îmbibat de vlagă, dealuri verzi acoperite cu păduri, codri tăcuți și dumbrăvi ademenitoare, coaste îmbelșugate de vii și livezi, izvoare și rîuri care șerpuiesc vesele spre cîmpiile mănoase unde pasc cirezi de vite, herghelii de cai și turme de oi: Basarabia". Altădată începutul e tranșant, ca în *Bucovina*: „Bucovina e trup sfîșiat din ființa Moldovei. Aici nu mai încap nici discu-

Scanned with OKEN Scanner

ţii etnice, nici consideraţii politice, nimic. E vorba de o simplă restituire, de separarea unei monstruoase violări a tuturor legilor internaţionale şi umane". Caracterul de popularizare, evident şi în celelalte broşuri, scoate în relief respectul pentru adevărul istoric, fundamentat pe examenul statistic şi pe „mişcarea comercială". Sursele folosite, un Zamfir Arbore, D. Onciul etc. sînt re-discutate de către Niculae Gheran cu aceeaşi grijă pentru stabilirea autenticităţii unor texte descoperite abia în ultimii ani. La o privire de ansamblu acest volum, al cincisprezecelea, restituie un capitol important din opera publicistică a lui Liviu Rebreanu, alias Ion Jalea. Dar surprizele nu se opresc aici întrucît următoarele tomuri vor restitui, fără-ndoială, zecile de articole semnate cu iniţiale ori pseudonim.

1992

Scanned with OKEN Scanner

1. Cf. Liviu Rebreanu, *Caiete*, vol. I, Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 39—97 și 169—224.

2. Pentru Simion Mioc „pulsația vieții" poate fi interpretată: „1. în sfera a ceea ce francezii numesc *faux-semblants* (simulare, falsă asemănare) între procesele vieții biologice și cele ale actului creator; Rebreanu, se observă, nu are reticențe față de acest loc comun al gîndirii epocii, făcînd din el una din metaforele sale obsedante și 2. ca o omologie pentru ritmicitatea narativă, un echivalent al intuiției romancierului realist referitor la momentul de surprindere a *unităților...*" *(Poetica lui Liviu Rebreanu*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p. 69).

3. Dan Petrașincu, *Cu D. Liviu Rebreanu despre romanul „Răscoala"*, în Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 351 col. „Restituiri". Cînd titlurile de articole, interviuri etc. sînt inserate, între paranteze, în studiul de față, înseamnă că extrasele respective provin din această ediție concepută, cum scriam în „notă", să ofere „imaginea teoreticianului Rebreanu" (p. 26).

4. Tradiția propriu-zisă istorică, estetică ș.a. este amendată frecvent de către scriitorul care deschisese — cu *Ion* — zăgazurile romanului de anvergură europeană. „Sîntem un neam tînăr în cultură", afirmă în interviul din *Spre ziuă*, și aceasta cu tot respectul datorat înaintașilor „întru literatură". Ei nu pot fi considerați „clasici" în accepțiunea de „modeluri". Eflorescența speciei după primul război, ce ar fi făcut

Scanned with OKEN Scanner

„mai mult pentru redeșteptarea României decît un secol întreg de evoluție pașnică", creșterea romanului deci, îi servește lui Rebreanu pentru a argumenta decisiv în favoarea climatului artistic contemporan.

5. Klaus Heitmann, *Lumea exterioară în viziunea lui Liviu Rebreanu*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, ed. cit., p. 375. Extrăgînd, din romane, „concordanțele dintre destinul omenesc și starea naturii" (p. 368), cercetătorul german propune interpretarea lui Rebreanu „din perspectiva abisală a psihologiei materiei (p. 372), cu exemplificarea celor patru „substanțe privilegiate" (Gaston Bachelard): *pămîntul*, focul, apa și aerul.

6. Mihai Gafița, în articolul *Laus populi*, apărut în „Tribuna", X (1969), nr. 37 (11 sept.), p. 4, observa că „în momentul cînd se vestea discursul și care era al unei insistente presiuni politice și spirituale — exact: fasciste — asupra României, întoarcerea spre țăran însemna revenirea la elementul național cel mai vechi, definitoriu pentru specificul românesc, iar acesta era, firește, țăranul. Trebuie înlăturată presupunerea unui antagonism, teoretic, intenționat de către autor, între țăran și orășean, între țăran și celelalte straturi sociale, chiar dacă în litera textului ele există". Voi relua chestiunea semnificației acestui Discurs în cap. VI din prezentul studiu.

7. Pentru Simion Mioc, în *art. cit.*, „Liviu Rebreanu rămîne încă tributar metaforei epistemologice de falsă asemănare a operei de artă cu procesele vitalist-biologice. Acest analogon ontologic explică, în mare măsură, vagul și imprecizia conceptelor din gîndirea sa. Conceptul de *organism*, crede criticul, funcționează ca un soi de prag al „transcendenței" în viziunea lui Rebreanu, dincolo de care începe taina, misterul" (p. 69).

8. Liviu Rebreanu, *Inactualitate*, în „Mișcarea literară", 1925, 24 ianuarie (semnat: M. L.).

9. Georg Lukàcs, *Estetica*, vol. I, Meridiane, București, 1972, p. 77.

10. Atacul e îndreptat direct dar și piezișș, așa cum procedează cronicarul dramatic: „Ceea ce este

romanul senzațional în literatură este opereta în teatru. Este concesia ce o face publicului arta" (Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 13, Minerva, București, 1989, p. 55).

11. Reproșul criticului ieșean, că lumea lui Rebreanu „e prea realistă" se datorează, cum arătam altă dată, opțiunii lui Ibrăileanu pentru romanul abstract dar plin, în același timp, de „substanță protoplasmatică" și de „frăgezimea vieții" (Cf. studiul nostru din *Alchimia mileniului*, Cartea Românească, 1989, p. 64—69).

12. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 13, ed. cit., p. 86 și 112.

13. Liviu Rebreanu, *Domnișoara din strada Neptun*, în „Sburătorul", II, 1921, nr. 52.

14. În *Jurnal*, vol. I, Minerva, 1981, p. 517, scriitorul mărturisește: „Cultura germană evident că m-a influențat, făcîndu-mă să privesc lucrurile mai grav, mai serios. De aici cred că mi se trage mie înclinația de constructivism și temă socială". Cf. și Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu și cultura germană*, în volumul *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, Minerva, București, 1985, col. „Universitas".

15. Pornind de la concepția hegeliană G. Lukàcs, în *Teoria romanului* (1920), Univers, București, 1977, p. 61, conchide că „romanul este epopeea unei epoci pentru care totalitatea extensivă a vieții încetează de a mai fi o evidență, a unei epoci pentru care imanența vitală a sensului a devenit problemă — deși ea nu și-a pierdut cu totul aspirația spre totalitate", mai exact, intenționînd „să edifice totalitatea ascunsă a vieții" (p. 65). Rebreanu aproximează și el, teoretic, statutul romanului, opunîndu-l nu epopeii, ci *dramei:* „Drama cere conflicte externe sau exteriorizate, pe cînd romanul înfățișează conflictele oarecum interne ale sufletului ... Romanul e cu atît mai interesant cu cît adîncește sau interiorizează mai mult sufletele" (*Opere*, vol. 13, ed. cit., p. 209).

16. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 13, ed. cit., p. 33 și 39. Autorul ezită adesea vorbind, între *caracter* (elaborat de către clasicism) și *tip* (ca și creație a

Scanned with OKEN Scanner

realismului). „Molière, citim în altă parte, este prin excelență autorul tipurilor" (p. 211), în comedia sa Harpagon „e o sinteză, ca orice caracter-tip", în sensul că Molière „a încărcat în spinarea eroului său toate trăsăturile ce caracterizează pe toți avarii" (*Opere*, vol. 14, ed. cit., p. 9).

17. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, vol. II, Minerva, București, p. 284 și 290. Cf. și articolul lui Liviu Petrescu, *Spre un „realism al esențelor"*, în „Tribuna", XXIX, 1985, nr. 47. De altfel, accepțiunea cunoaște o diversificare în exegeza lui Rebreanu. Astfel, la „realismul simbolic" și „realismul epopeic" Stancu Ilin adaugă „realism cu transfigurare", derivîndu-l din termenul german *Verklärung* (Cf. *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, ed. cit., p. 85—86).

18. Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Editura Pentru Literatură, București, 1967, p. 337.

19. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 308

20. Cum afirmă, de pildă, în interviul acordat lui Dan Petrașincu: „o operă cu tendință (sic!-n. n.s.) nu poate fi decît un manual de propagandă pentru anume scopuri, ceea ce n-are a face nimic cu arta". O părere opusă față de interpretarea noastră în articolul lui Ion Ilie Mileșan, *Liviu Rebreanu — orizontul teoretic al scriitorului*, în *Buletinul Societății de Științe Filologice pe anul 1985*, București, p. 65—66

21. Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 293 (subl. aut.)

22. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 288

23. Una dintre părțile „exterioare" ale creației, asupra căreia Rebreanu se oprește adesea e problema limbajului artistic. Și aceasta nu doar pentru a răspunde întîmpinărilor nedrepte ale lui Arghezi, ci pentru că de înțelegerea expresiei ca „mijloc" depindea acceptarea, de către publicul receptor, a literaturii văzută drept „mod de comunicare" și, mai larg, „formă a cunoașterii". „Floricelele de stil" sînt judecate drastic în numele „bolovănismului" expresiei, ce nu se datorează neglijenței, cît adecvării depline la *ritmul* adesea sincopat al cotidianului. Nu alta este optica dramaturgului. În cronica la spectacolul cu *Letopiseți* de Mihail Sorbul amendează „șurubăriile tehnice" și

„floricelele retorice" care „caută de obicei să ascundă lipsa de viață în teatru, să animeze figuri de ceară" (*Opere*, vol. 13, ed. cit., p. 153).

24. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 53

25. Irina Mavrodin analizează „mecanismul profund al poieticii stendhaliene, dubla ei apartenență la oralitate și scripturalitate. Stendhal ezită între *a-și pregăti în minte romanele* (condiția oralității) și a le pune doar pe hîrtie, și a intra pur și simplu în acțiunea de a scrie (condiția scripturalității) / *Poietică și poetică*, Editura Univers, București, 1982, p. 58/. La rîndul său, Rebreanu presimte această mutație cînd vorbește despre organizarea facultății creatoare „ca o funcțiune de birou" (*Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 53).

26. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 46

27. *Idem*, p. 244

28. Cf. Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 59

29. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 53 și vol. II, ed. cit., p. 482

30. *De vorbă cu Liviu Rebreanu* (interviu, 1934), în *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 482.

31. „Știu, sînt scriitori, și nu dintre cei trecători, care și-au închipuit că ei creează conștient, birocratic și mașinal: faci planul general al unui roman, stabilești acțiunea și personagiile, distribui materialul pe capitole mari sau mici, apoi cu ajutorul notelor copioase elaborezi amănunțit fiecare capitol, dobîndind astfel o schiță sau un rezumat bogat al viitorului roman pe care n-ai decît să le desvolți după necesități, ca să realizezi absolut mecanic opera de artă. Așa lucra uneori Zola... Dar taina creației nu e în elaborarea, oricît de amănunțită, a unui plan de roman sau de poezie. Peste acest plan trebuie să vie necunoscutul care cimentează tot și mai ales aduce suflul dătător de viață. Dumnezeu, cînd a creat pe om, l-a întruchipat din lut, și pe urmă a suflat deasupra lui de i-a dat viață și l-a făcut om" (*Cum am scris „Răscoala"*, în *Amalgam*, ed. cit., p. 211)

32. Niculae Gheran, *Geneza romanului Răscoala*, în Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 8, Minerva, București,

Scanned with OKEN Scanner

1975, p. 592. Primele proiecte aglutinează și alte trimiteri. Astfel, notează același editor, „în cadrul *Răscoalei*, numeroasele pagini se clarifică prin proiectele *Crăișorul* și invers, dacă ținem seama că romanul lui 1907 l-a precedat, în atelierul de creație, pe cel consacrat lui Horia" (p. 593).

33. Fraza, crede Stancu Ilin, „își găsește izvoarele în multe din articolele și studiile notate de Rebreanu în bibliografia pe care și-o alcătuiește" (*Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, ed. cit., p. 187).

34. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 8, ed. cit., p. 614. „Concentrarea hipnotică" amintește, prin analogie, de tehnica scoasă în relief de către suprarealismul contemporan. Rebreanu repudia *ismele* din epocă; e de menționat totuși că singurul punct de incidență cu practica dintotdeauna a scrisului e pregătirea stării propice, a lui „ca și cum ai visa" (pentru suprarealiști) „ca și cum te-ai concentra" (Rebreanu), rezumabilă — în ultimul caz — la pregătirea țigărilor, la prepararea cafelei ș.a.

35. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 8, ed. cit., p. 755

36. Pământul, „acest acord wagnerian e mai mult decît românesc... E un ecou ancestral, universal, — ridicat de autor din adîncurile cele mai autentice ale sufletului rural", scria Felix Aderca într-un articol din 1933, inserat în *Contribuții critice*, Minerva, București, 1988, p. 319.

37. Stancu Ilin avansase deja ideea — fertilă din perspectiva critică — de „dublă existență a lui Liviu Rebreanu, cu conștiința complexă, ca a personajelor sale, trăind în două planuri: unul istoric, în care operează o concepție lineară și progresivă a timpului, o înlănțuire cauzală, și celălalt, de esență mitică, cu o mentalitate arhaică în care cauzalitatea e de tip paradigmatic, cu o viziune ciclică, *sub speciae eternitatis*" (*Liviu Rebreanu în agora*, Minerva, București, 1988, p. 168). Pînă unde vorbim, așadar, de *identificarea* personaj fictiv/personaj real, de unde începe *analogia* și, mai ales, *diferența* dintre Rebreanu și prototipurile sale cred că este o chestiune ce trebuie să stea în centrul unei *monografii* Rebreanu.

Scanned with OKEN Scanner

38. Ms. rom. nr. 4062, f. 16 de la Biblioteca Academiei Române, cf. Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în agora*, ed. cit., p. 169.

39. Georg Lukàcs, *Estetica*, vol. I, ed. cit., p. 77

40. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 4

41. Al. Protopopescu observa „procesul de reactivare a unei experienţe reziduale care, prin creşteri anormale, invadează şi răpune întreaga personalitate (*Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 93—94).

42. „Subiectul *Pădurii spînzuraţilor*, o construcţie cerebrală la început — notează Rebreanu — s-a umanizat numai cînd a intervenit contactul cu viaţa reală şi cu *pămîntul*. Fără tragedia fratelui meu, *Pădurea spînzuraţilor* sau n-ar fi ieşit de loc sau ar fi avut o înfăţişare anemică, livrescă, precum au toate cărţile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva înviorătoare pe care numai experienţa vieţii o zămisleşte în sufletul creatorului" (*Opere*, vol. 5, 1975, p. 670).

43. Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 27, subl. ns.

44. Analogiile cu Krlěza, Musil ori Hasek pe linia ilustrării, de pildă, a „omului fără calităţi" au fost schiţate cu pertinenţă critică de către Cornel Ungureanu în *Liviu Rebreanu şi spaţiul literaturii*, în „Tribuna", XXIX, 1985, nr. 47 (21 nov.).

45. *Corp sferoid* ca şi concept estetic sui-generis face parte, în epoca elaborării sale, din categoria mai largă a *conceptului-imagine* (de ex. opera literară ca şi *cosmoid* la Lucian Blaga ş.a.), apărută din nevoia revitalizării unor discipline eminamente teoretice. Procedînd şi acum intuitiv, Rebreanu nu face excepţie de la regulă.

46. Mă departajez în acest mod de aserţiunea, inteligent susţinută de altfel, că „moartea este unica justificare a ciclicului, restul petrecîndu-se *în afara lui*" (Ştefan Borbely, *Trăire şi intensitate*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, ed. cit., p. 283).

47. Cf. Simion Mioc, *Pădurea spînzuraţilor sau lupta dintre concepţie şi conştiinţa cosmică*, în *Ana-*

Scanned with OKEN Scanner

morfoză și poetică, Editura Facla, Timișoara, 1988, p. 141 și urm.

48. Aurel Sasu amintea deja „ciudatul joc al semnificațiilor între omul aparent și omul profetic" (*Sărbătoarea operei*, Editura Albatros, București, 1978, p. 74—75), detaliat astfel, în *Pădurea spînzuraților*, de către Simion Mioc în vol. cit., p. 144: „Peste structura exterioară a romanului, cu imaginea spînzurătorii ce deschide și închide narațiunea, delimitînd spațiul epic imaginar de cel referențial, se suprapune semnificația simbolică a buclei rotunde a ștreangului, dar mai ales se interpune, ca în romanele lui Dostoievski, *dublînd* semnificațiile, structura circulară abisală".

49. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 503

50. Leo Bersani, *Le réalisme et la peur du désir*, în *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 71.

51. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 481

52. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 55

53. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 580

54. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 282

55. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 289, subl. ns.

56. Cf. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 506. E, specifică autorul în același interviu, „parvenitul de după război, din epoca dintre 1918—1921, cînd s-au consolidat temeliile marilor averi a multor potentați de azi". Și Rebreanu adaugă această idee valoroasă, enunțată încă în 1891 de către Nicolae Iorga într-un studiu consacrat lui Nicolae Filimon: „... În concepția mea, îi spune lui Camil Baltazar, eu văd parvenitul ca o forță vitală și o energie creatoare în plin mers, care s-a desvoltat vertiginos și sărind treptele numai datorită vremurilor excepționale în care trăim... Îl socot un element necesar, un produs al timpului pe care s-a ridicat România de azi".

57. Cf. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 10, ed. N. Gheran, p. 465.

58. Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 223.

59. Mai semnalez articolul lui Dan Mănucă, *Incipitul rebrenian*, în „Convorbiri literare", 1985, nr. 11. Teoria problemei a fost schițată de Al. Călinescu în

Scanned with OKEN Scanner

Perspective critice, Editura Junimea, Iași, 1978, p. 95—108 și dedusă întrucîtva din examenul stilistic al secvențelor inițiale C. Paul Georgescu, Aug. Buzura, Eugen Barbu) de Mihai Zamfir în *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988, p. 187—201.

60. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 5, ed. N. Gheran, p. 323.

61. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, Editura Minerva, București, 1980, p. 182: „Spînzurătoarea apare de patru ori și de fiecare dată mediată de altă viziune: aceea simbolică a naratorului; superstițioasă, a micului caporal; alarmantă, încărcată de amintiri, a căpitanului Klapka; în fine, neutră, funcțională, a lui Bologa. Cea dintîi perspectivă este matricială, în raport cu celelalte, reunite în ea".

62. Cf. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 6, ed. N. Gheran, p. 390 (variante).

63. Ceea ce nu se întîmplă în *Crăișorul*, unde alternanța imperfectului („... cobora în satul Albac ...") cu gerunziul („gîfîind și suduind"), dar și cu perfectul simplu („îi ieși în cale") sau cu mai mult ca perfectul („fusese trimis de ieri cu porunci") întăresc tocmai caracterul referențial al textului, prin restituire faptică și portretistică.

64. „Toată scena, scrie Rebreanu într-o epistolă, am dorit să fie ceva nebulos, între real și ireal. În definitiv, nici nu m-a interesat materialitatea crimei ci impreciziunea imboldului care o stîrnește" (*Opere*, Vol. 7, ed N. Gheran, p. 370).

65. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 7, ed. N. Gheran, p. 393, 402.

66. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 9, ed. N. Gheran, p. 659 și 669. Cf. și variantele transcrise la pg. 660 și 663.

67. „Fiindcă e vorba de un roman politic, nota Rebreanu într-o filă de jurnal, trebuie să înceapă cu o indicație politică, așa că exclamația d-nei Cornoiu „M-ați amețit cu atîta politică!" sper că dă nota trebuincioasă" (Cf. *Opere*, vol. 9, ed. N. Gheran, p. 5).

68. Definițiile sînt date de Toma Pahonțu și Dolinescu (Cf. *Opere*, vol. 9 ed N. Gheran, p. 78).

Scanned with OKEN Scanner

69. Și în *Răscoala*, pînă la găsirea expresiei fericite („Nu cunoașteți țăranul român!"), autorul optează, așa cum am văzut, pentru *incipit*-ul obișnuit, de tipul: „Pămîntul se jilăvise și se muiase ca o imensă plăcintă de noroi" etc.

70. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 4, ed. N. Gheran, 1970, p. 320.

71. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 5, ed. N. Gheran, 1972, p. 293.

72. Pentru omul contemporan „lumea din jur își urmează propriul ei drum, indiferentă la întrebări și la răspunsuri, lucrurile sînt toate mute și luptele se sfîrșesc arbitrar și indiferent, prin victorie sau prin înfrîngere. Niciodată nu va mai răsuna, în înaintarea destinului, cuvintele limpezi ale judecății divine; sunetul lor trezea lumea la viață, azi omul trebuie să trăiască singur, pentru sine. Vocea judecătorului a tăcut pentru totdeauna. De aceea omul se va simți mai învins, ca destin sortit pieirii, *în victorie decît în înfrîngere*" (G. Lukàcs, *Die Seele und die Formen*, 1911, p. 332, subl. ns) concluzie perfect ilustrată de către Ion sau Apostol Bologa. Ulterior, în antologicul discurs despre viitorul tragediei, Camus conchide că „istoria, pe care omul secolului XX nu o mai poate domina și modela cu ajutorul rațiunii, reprezintă azi forma monstruoasă a transcendenței; ea s-a emancipat de sub stăpînirea omului și a preluat chipul ursitei" *(Oeuvres*, tome II, Pléiade, p. 547 și urm.)

73. Dolores Toma, *Sisif și puntea*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, ed. cit., p. 298, unde autoarea dezvoltă un pasaj semnificativ din Jurnalul de creație al *Gorilei:* „În loc de o construcție în scară, cam didactică, cum văzusem odinioară — notează Rebreanu în 1931 — vreau ceva simfonic, cu acțiune multiplă, cu *progresiune simultană*" *(Jurnal*, vol. I, ed. cit., p 203, subl. ns.).

74. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 13, ed. N. Gheran, p. 246, subl. ns.

75. „Violența, constată Nicolae Balotă, derivă din pasiunea originară a posesiunii. Sau, mai exact, din-

tr-un strat profund, un fel de subterană aorgică a destinelor umane din romanele lui Rebreanu în care mitul violenței este asociat aceluia al posesiunii" *(De la Ion la Ioanide*, ed. cit, p. 19).

76. Cf. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 4 și 5, ed. N. Gheran, p. 320 și 50.

77. Cf. studiul amintit al lui K. Heitmann, *Lumea exterioară în viziunea lui Liviu Rebreanu*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, ed. cit., P. 365—377.

78. În eseul subtil al Ioanei Both, *„Vina" lui Klapka*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, ed. cit., se surprinde rolul de „agent inițiator" al ofițerului ceh, care îi explică lui Bologa „regulile de adaptare la lumea thanatică, concretizate în discursul despre compromis, despre tăcere, despre lașitate" (p. 220).

79. Pentru N. Steinhardt, *O nouă lectură a lui Ion*, în *Prin alții spre sine*, Eminescu, București, 1988, „fatalitatea nu lucrează direct, îl pune pe erou să ducă el însuși la îndeplinire planul pe care ea, din vreme, l-a ticluit" (p. 149), iar oloaga Savista, „personaj parcă de-a dreptul picat din teatrul elen", există într-o ipostază triplă, „de vestitoare, zavistinică și animal de pradă" (p. 151).

80. „Satul, observă N. Balotă, joacă în tragedia lui Ion rolul unui asemenea cor. Cu atît mai amplă este tragedia din *Răscoala*, în care corul tragic al satului nu participă doar ca spectator raisonneur... ci devine însuși eroul ce ajunge să fie jertfit" *(De la Ion la Ioanide*, ed. cit., p. 65).

81. „Circularitatea abisală" nu se reduce, după opinia mea, la „paramneza de reduplicare" (Pierre Janet), teză preluată de către Ion Vitner și, mai recent, de Ovid S. Crohmălniceanu care o aplică la *Adam și Eva*, unde „majoritatea episoadelor reeditează acest fenomen psihologic" *(Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 65)

82. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 13, ed. N. Gheran, p. 75.

83. Pentru Rudolf Steiner ființa umană este alcătuită din *corp*, *suflet* și *spirit*. Astfel, prin *corpul*

său omul se pune în legătură cu obiectele; prin *suflet* păstrează impresiile pe care aceste obiecte le generează, legîndu-le deci de propria existență; prin *spirit* i se relevă ceea ce obiectele ascund în ele (cf. *Introducere la Știința spiritului*, vol. I, f.a).

84. În studiul lui T. Tihan, *Metafizica iubirii* la Rebreanu, în *Apropierea de imaginar*, Dacia, Cluj-Napoca, 1988, „sufletul, văzut ca entitate cosmică are (la Rebreanu) valoarea unui prototip platonician" (p. 29).

85. Cf. în acest sens încercarea de interpretare psihocritică la Ion Simuț, *„Cuplul etern" — un mit personal rebrenian*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, ed. cit., p. 224—237.

86. Nu atît numărul de nuvele cît explicațiile lui Aleman despre cele 7 existențe materiale ale *sufletului* ne trimit la teoria teosofică a celor șapte corpuri: fizic, eteric; astral; mental inferior; mental superior; budic; nirvanic; (Cf. Gh. Butnariu, *Teoria reîncarnării și eshatologia creștină*, în „Studii teologice", VIII, 1956, martie—aprilie, p. 180—194).

87. Cf. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 481.

88. Liviu Rebreanu, *Amalgam*, ed. cit., p. 304. La numai doi ani de la interviul acordat lui Camil Baltazar, într-o însemnare din *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 60—61, obsesia sfîrșitului revine: „Siguranța morții care a venit mi-o certificam singur amintindu-mi că și tata a murit brusc, la 51 de ani. Te pomenești că am să mor și eu exact la vîrsta lui. Oare cîte luni a mai trăit el peste cei 51 de ani?...".

89. *Jurnal*, vol. I, p. 2 și 164 și vol. II, p. 60.

90. Aurel Sasu, *Liviu Rebreanu — sărbătoarea operei* ed. cit., p. 110

91. Despre „moartea ispititoare" considerată ca „dez-mărginire" în *Pădurea spînzuraților*, cf. Ioana Em. Petrescu, *Universul „tainei"*, în „Steaua", XXXVI, 1985, nr. 11, oct., p. 19.

92. Autorul *Nașterii tragediei* e o veche pasiune a lui Rebreanu. Sub titlul *Spicuiri din Nietzsche* publicase în „Falanga" din 25 aprilie 1910 „cîteva crîm-

peie dintr-o carte a lui Nietzsche pe care — îi scria lui Mihail Dragomirescu — am cetit-o prin luna Decemvrie—Ianuarie". Şi continuă, tot aici: „Mi-au plăcut mult scăpărările acestea minunate ale acestui geniu, le-am cetit şi răscetit de nenumărate ori. Iar aici, în puşcărie, gîndindu-mă la una, la alta, mi-am adus aminte de ele şi am început a le scrie în românește" *(Liviu Rebreanu în dialog cu Mihail Dragomirescu*, în „Manuscriptum", XVI, 1985, nr. 3, p. 35). Conspecte din Nietzsche se întîlnesc încă în *Caietele* din 1908, probîndu-se astfel interesul constant pentru opera şi personalitatea filosofului german.

93. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 1. şi în continuare: „Slăbiciunea şi nevoile vieţii te fac să-ţi închipui că înţelegi pe alţii, că iubeşti şi eşti iubit şi înţeles. Eroare grea, despre a cărei realitate dureroasă ajungi să-ţi dai seama tocmai în clipele cînd singurătatea majestuoasă şi divină te copleşeşte mai crîncen".

94. Smaranda Vultur, *Eroul-victimă în nuvelele lui Liviu Rebreanu*, în *Liviu Rebreanu după un veac*, ed, cit., p. 144, observă că „individul îşi construieşte în legătură cu sine (şi cu drumul pe care-l va urma) o imagine anticipată, care va acţiona asupra realului însuşi". Tocmai de aceea „ieşirea personajului din scenă, de obicei violentă, prin moarte, pare motivată de însăşi inconsistenţa lui, brusc dezvăluită". Vezi, în acest context, şi Dolores Toma, *Sisif şi puntea*, în *vol. cit.*, p. 304, unde se remarcă faptul că ajustările repetate după tipar „fereşte personajul de sfîşiere interioară şi îi justifică schimbările şi compromisurile". În consecinţă, mimetica „profeţie autorealizatoare" (Smaranda Vultur) comunică subteran cu „principiul conversiunii" (Dolores Toma) dar şi cu asocierea, surprinzătoare la prima vedere, a lui Apostol Bologa cu „omul fără calităţi" al lui Robert Musil.

95. Andrei Pleşu, *Minima moralia*, Cartea Românească, Bucureşti, 1988, p. 77: „Orice faptă virtuoasă se defineşte ca atare, în măsura în care se bizuie pe

Scanned with OKEN Scanner

o teorie a perfectei ordini universale și a rolului pe care ființa individuală îl are de jucat înăuntrul acestei ordini. Omul își află umanitatea în gestul liberei sale participări la armonia *necesară* a lumii. Iar etica este o metodologie a acestei participări".

96. „Biografii — atenționează Stancu Ilin — au un cîmp larg de acțiune pentru a arăta schimbările profunde produse în personalitatea lui Rebreanu după apariția romanului *Ion*" (*Liviu Rebreanu în agora*, ed. cit., p. 79).

97. Iată aprecierea lui Perpessicius, așa cum rezultă dintr-o scrisoare adresată scriitorului, descoperită și publicată de către Nicolae Liu, *Destăinuirile și mesajul corespondenței*, în „România literară", VIII, 1975, nr. 47 (20 nov.): „Nu-ți pot ascunde, scumpe D-le Rebreanu, fericirea de-a fi auzit, formulate, de cel mai adînc cunoscător al țăranului, în răspicata frază a adevărurilor ce irup din adîncuri și sub bolta uneia din cele mai protocolare instituții, judecățile severe cu care ai sfîșiat pînza ipocriziilor convenționale. Pricini ce nu se cuvin încă a fi judecate au pus o surdină de plumb pe mult-puțina viață noastră politică. Cu vigoarea d-tale caracteristică ai smuls această surdină și ai redat adevărului întreaga lui rezonanță. Între cei ce se vor fi bucurat și pentru aceasta, fă-mi cinstea — rogu-te, să mă prenumeri" (1940).

98. Vezi, în acest sens, aprecierile lui Mihai Gafița din articolul publicat în „Tribuna" (1969, nr. 37) — *Laus populi* —, reproduse, parțial, la nota nr. 6.

99. Liviu Rebreanu, *Lauda țăranului român*, în *Jurnal*, vol II, ed. cit. p. 308 ș.a.

100. *Ibidem*, p. 309. Același enunț îl aflăm în broșura imprimată în 1919, *Ardealul, Banatul, Crișana, Maramureșul și Bucovina* și semnată cu pseudonimul Ion Jalea; el va fi reluat într-o conferință ținută de către romancier în Germania, în 1942 (*Patria românească*, în *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 345.).

Scanned with OKEN Scanner

101. O analiză aplicată a celor trei variante ale Discursului la Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în agora*, ed. cit., p. 151—172.

102. În *Răspunsul* său Ion Petrovici precizează și el acest lucru: „Fotoliul academic pe care instituția noastră l-a încredințat scriitorului Liviu Rebreanu este nou înființat. Lacul sclipește proaspăt, iar îmbrăcămintea n-are urme de uzură..." *(Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 316).

103. Și enunțul acesta migrează, cu puține modificări, în celelalte pagini teoretice, el confirmînd și observația lui Ion Petrovici din *Discursul* citat, că în cuvîntarea lui Rebreanu „a străbătut ceva din energia aspră, din apriga vigoare a accentului cu care ne-a obișnuit romancierul" *(Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 317).

104. Este vorba de Ms. nr. 4062, f. 16, aflat la Biblioteca Academiei Române, apud. Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în agora*, ed. cit., p. 169

105. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 312.

106. Apreciind că „în elogiul de astăzi /țăranul/ nu ne-a fost prezentat fără defecte", Ion Petrovici afirmă, în același *Răspuns*, că „trebuie să recunoaștem ca principial profundă ideea că uneori succesele în viață se datoresc unor defecte, iar nu numai calităților, așa precum ar vrea să susțină o psihologie convențională" *(Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 318).

107. Constantin Noica, *Despre ființa Ardealului*, în „Tribuna", XXVII, 1976 nr. 11 (reprodus în vol. C-tin Noica, *Istoricitate și eternitate*, Capricorn, 1989, p. 55). Pornind de la afirmația, reiterată, că „într-o Europă mărturisit faustică, apare un popor care nu este faustic: poporul român" (*„Superarea" românească*, în vol. cit., p. 53), filosoful înalță la concept trăirea lui Rebreanu și ceea ce schițase deja Lucian Blaga vizavi de „primatul posibilului asupra realului" ce ar caracteriza ființa românească.

108. *Centenarul nuvelei românești*, în *Amalgam*, ed. cit., p. 191. Dincolo de această observație subtilă, caracterizarea drastică a „lumii noastre urbane" o

Scanned with OKEN Scanner

găsim în Discursul de Recepție dar și în alte materiale. Probabil că aprecierea orașului ca și „conglomerat de împrumuturi" își are originea și în mai vechea teorie despre „formele fără fond" a lui Titu Maiorescu văzut — tot în *Centenarul nuvelei românești* — drept „părintele criticii românești și, pînă azi, cel mai strălucit reprezentant al ei".

109. *Liviu Rebreanu vorbește despre oameni, viață și literatură* (1940), în *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 327. O formulare aproape identică despre *Specificul național* în G. Călinescu, cap. final din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941).

110. Liviu Rebreanu, *Transilvania, 1940*, în „Familia", LXXVI, 1941, nr. 1, p. 10.

111. *Liviu Rebreanu vorbește despre oameni, viață și literatură* (1940), în *Jurnal*, ed. cit., p. 323.

112. Mircea Vulcănescu, *Spiritualitate*, în „Criterion", 1934, nr. 1 (15 oct.)

113. Ilustrativ rămîne, în acest sens, un alt articol semnat de Mircea Vulcănescu, *Generație*, în „Criterion", 1934, nr. 3—4 (15 nov.), articol ce succede unor dezbateri aprinse din perioada 1927—28 și 1930—1933, vizavi de statutul „generației tinere" în contextul politic național și european.

114. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 433

115. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 204.

116. Cf. *Amalgam*, ed. cit., p. 205. „Omul, citim tot aici, redevine centrul Universului și mai ales omul în care conștiința vieții devine plauzibilă".

117. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 207.

118. *Ibidem*, p. 206—207. Tot aici Rebreanu reia interogația din *Spovedanii* (1932): „Omul poate produce un supraom, care va stăpîni tot, care va circula printre astre, într-adevăr nemuritor... Pentru ce omul de peste un mileniu de ani n-ar ajunge să fi rezolvat marile taine ale vieții și morții, să fi devenit omul-sinteză fără sex, fără moarte? Să ajungă creatorul însuși?".

119. Liviu Rebreanu, *De ce?*, în *Amalgam*, ed. cit., p. 240.

Scanned with OKEN Scanner

120. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 253. În același interviu, acordat lui Horia Roman: „În Rusia voința fanatică a unei minorități puternic organizată și disciplinată stăruie să clădească o lume cu desăvîrșire nouă, pe ruinele celei vechi, pe care a distrus-o din temelii. Ce va rezulta din cumplita sforțare de energii, din munca uriașă, din entuziasmul nemărginit, din ura înflăcărată, din suferințele violente ce se cheltuiesc acolo, e taina viitorului . . .".

121. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 482.

122. *Jurnal*, vol. I, ed. cit., p. 505.

123. *Jurnal*, vol. II, ed. cit., p. 63, 68 și 71.

124. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 10, ed. N. Gheran, p. XLII (Studiul introductiv).

125. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 10, ed. N. Gheran, p. 31.

126. *Liviu Rebreanu vorbește despre oameni, viață și literatură*, în *Jurnal*, ed. cit., p. 330.

127. Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 8, ed. N. Gheran, p. 379 (ediție din care am extras și restul citatelor).

128. Cf. Stancu Ilin, *Glose la Răscoala*, în *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, ed. cit., p. 196 ș.a.

129. Despre asocierea prozei ardelene, respectiv a lui Pavel Dan cu expresionistul belgian cf. articolul meu, *Un Permeke transilvan*, în „Tribuna", XXXI, 1987, nr. 24 (11 iunie).

130. Din perspectiva teoriei literare *coeziunea* semnifică totalitatea dependențelor gramaticale, cu precădere în plan sintactic; *coerența* înseamnă totalitatea dependențelor logico-semantice la nivelul macro-textului, care este Opera. În interpretarea noastră *coerența* se raportează la grupurile sociale și mediile distincte și totuși perfect închegate, în vreme ce *coeziunea* referă la l u m e a rebreniană.

131. Cf. Cornel Regman, *„Tehnic literar" despre Răscoala. Metafora de ansomblu*, în *Nu numai despre critici*, ed. cit., p. 72 ș.a.

132. Cf. N. Liu, *Din popasurile europene ale lui Liviu Rebreanu*, în Manuscriptum", nr. 3(12), 1973,

Scanned with OKEN Scanner

an. V, p. 164—169; *La lumina lămpii*, Minerva, București, 1981. Despre ipostaza călătorului vezi, mai recent, Adrian Dinu Rachieru, *Pe urmele lui Liviu Rebreanu*, Editura Sport-Turism, București, 1986, cap. *Drumuri europene*.

133. Perpessicius, *Opere*, vol. 5, Minerva, București, 1972, p. 145—146.

134. Titu Maiorescu, *Critice*, E.P.L., București, 1967, vol. I, p. 163.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

PREAMBUL 7

PARADOXUL ORGANICULUI 11

I. Organicul --------- Paradoxul său la Rebreanu ---------- Componentele de bază . . 13

II. Jurnalul și „poietica" creației --------- Documentarul *Răscoalei* --------- Tradiția/Modernitatea actului creator . . . 28

III. „Centrul" și „corpul sferoid" ---------- De la *Ion* la *Gorila* ---------- Între epopeic și romanesc 37

IV. *Incipit*-ul și mutațiile prozei: epopeic/romanul realist/proza modernă --------- Elemente comune și diferențe specifice . . 54

V. Fețele tragicului ---------- eu istoric/eu mitic ---------- circularitatea *buclei* ------ orizontalitate/verticalitate ---------- iubirea, credința și moartea ---------- *ochiul* ca punct de incidență ---------- omul ca „lume puternic izolată" 66

VI. *Lauda țăranului român* în tripticul M. Sadoveanu—L. Blaga—L. Rebreanu ------- Rasa, pământul și limba 83

VII. „Omul nou" și „lumea de mîine": momentul 1931/32 ---------- perioada 1934/35 ---------- etapa 1937/38 și *Gorila* . . . 89

Scanned with OKEN Scanner

VIII. Climatul *Răscoalei* -------- hybris și unitate ---------- limbajul simbolic 90
IX. *Metropole* și întoarcerile călătorului . . 99
X. Concluzii 103

ADDENDA 107

O lectură: *Proștii* 109
Spre integrala Rebreanu 117
Opere — 15 130
NOTE ȘI COMENTARII 136

Lector: VIORICA MĂRIL
Tehnoredactor: CONSTANTIN RUSU
Corector: MARIA BUZURA

Apărut: 1993.

Scanned with OKEN Scanner

Lei 800

ISBN 973-35-0357-6

Avînd ca obiect studiul prozei și, mai ales, al romanului rebrenian, volumul de față extrage indicii de modernitate la un scriitor care – în tradiția realismului critic – își fundamentase demersul narativ pe conceptul ontologic, istoric și estetic de **organic.** Capitolele despre categoria organicului, despre dimensiunea metafizică a lui Rebreanu ș.a. alcătuiesc substanța unei cercetări unitare prefațată de restituirea, la Editura „Dacia", a volumului teoretic al lui Rebreanu, **Amalgam** (1976).

Scanned with OKEN Scanner